This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

REFLEXIONS
SUR LA
PEINTURE
PAR
M. DE HAGEDORN

TRADUITES DE L'ALLEMAND
PAR
M. HUBER

TOME II.

Vos exemplaria Graeca
Nocturna verſate manu, verſate diurna
HOR. A. P.

A LEIPZIG
CHEZ GASPAR FRITSCH
M. DCC. LXXV.

DEPT. HISTORY
UNIV. OF CALIF.

TABLE
DES LIVRES ET DES CHAPITÉES CONTENUS DANS CE TOME II.

LIVRE III.
Le Deſſin.

Chapitre XXXIV. Des Progrès des Arts relatifs au Deſſin, & du Deſſin en général 1
Chap. XXXV. De l'accord des Proportions en général - - - 16
Chap. XXXVI. Des Proportions en particulier 35
Chap. XXXVII. De la Ligne de la beauté dans les Attitudes & les Contours 48
Chap. XXXVIII. Des beaux Contours qu'on apperçoit dans la nature - 55
Chap. XXXIX. Du caractere des Contours & des différentes ſortes de Deſſin - 63
Chap. XL. De l'Indication proportionnelle des Muſcles - - - 75
Chap. XLI. Du Mouvement - - 84
Chap. XLII. De la Nature en repos & de la Nature en mouvement - - 92
Chap. XLIII. De l'Expreſſion des Paſſions, ou des Goûts & des Dégouts - 103
Chap. XLIV. De l'Expreſſion des Paſſions & de l'Intérêt relativement à leurs dégrés 117

LIVRE IV.
Le Coloris.

SECTION I.

Du Clair-obſcur, ou de l'harmonie des Jours & des Ombres, des Clairs & des Bruns.

Chap. XLV. Du Coloris, de l'intelligence du Clair-Obſcur, & de la Lumiere & des Ombres en général - 135

Chap. XLVI. De la maniere de rehauſſer & d'adoucir les Lumieres & les Ombres 147
Chap. XLVII. Du beau Ton de lumiere d'un Grouppe ſimple, des Maſſes & des Parties entieres dans leur liaiſon 155
Chap. XLVIII. Des Demi-teintes en général 169
Chap. XLIX. Des Reflets en particulier - 183

LIVRE IV.

SECTION II.

Le Coloris & l'Exécution en particulier.

Chap. L. Des Teintes en général & des quatre Couleurs des Anciens - 197
Chap. LI. Supplément à l'Hiſtoire critique du Coloris - - - 211
Chap. LII. Réflexions ſur les Coloriſtes relativement à l'Hiſtoire - - 227
Chap. LIII. De l'Expreſſion en général & de l'Exécution en particulier - 246
Chap. LIV. Du Faire ſoigné & libre. - - 259
Chap. LV. Des Négligences réelles & apparentes dans le Maniment - - 269

SUPPLEMENT.

Chap. LVI. Réflexions ſur l'Attitude d'après la ligne ondoyante, & ſur l'Analyſe de la Beauté par M. Hogarth - 281
Chap. LVII. Des Talents & des Ouvrages de M. Hogarth, & des Carricatures en général, ainſi que de l'Ordonnance des Tableaux d'après l'Analyſe de la Beauté - - - 297
Chap. LVIII. La Règle de Michel-Ange - 315
Chap. LIX. Obligation de l'Artiſte de ſe rendre compte à lui-même - - 334
Chap. LX. Caractere de l'Artiſte parfait - 346

RÉFLE-

RÉFLEXIONS
SUR
LA PEINTURE.
A UN AMI

LIVRE III.
LE DESSIN.

CHAPITRE XXXIV.
Des progrès des Arts relatifs au Deſſin, & du Deſſin en général.

Dans les ſiècles éclairés les arts du Deſſin, n'ont pas beſoin d'apologie. Il me ſuffira dans la ſuite de mes obſervations de toucher un mot de la correction & de l'élégance du Deſſin. Je n'ai pas beſoin non plus de prouver l'importance de ces deux qualités, ni pour les arts imitatifs en général, ni pour la beauté de la figure humaine en particulier.

Cependant, mon cher ami, il faut vous l'avouer, j'ai été tenté de diſculper les arts d'imitation du reproche qu'on leur fait de ne ſervir de cortege

qu'au luxe; bien entendu que je me ſerois retranché ſur l'emploi raiſonnable qu'on en doit faire.

Selon l'Ecriture ſainte tous les Beaux-Arts ſont, comme les arts d'un *Beſeléel* & d'un *Ooliab* à qui Dieu fit part de ſon intelligence, des dons du Très-Haut, d'un Créateur qui accorde des plaiſirs infinis à ſes créatures. Mais ſelon les vues de ſa ſageſſe éternelle, tous les plaiſirs doivent être ſubordonnés à nos devoirs, & au but de notre deſtination. Si vous paſſez les bornes de cette ſage modification, dès lors le goût peut produire l'abus non ſeulement dans les choſes nommées ſuperflues, mais encore dans celles qui ſont de la premiere néceſſité [a].

D'où vient, me diſois-je, que tant de zélateurs qui cependant ne réuſſiront jamais comme un Moliere à corriger les mœurs, ni comme un Racine à changer par un ſeul trait la façon de penſer des Rois [b], nomment toujours dans leurs déclà-

a Non in rebus vitium, ſed in animo ipſo eſt. Seneca de Paupert.

b On ſait que Louis XIV. avoit coutume de danſer dans les ballets; mais qu'il ne danſa plus en public, lors qu'on eut joué devant lui la tragédie de Britanicus, & qu'il eut entendu ces vers où il eſt dit de Neron:

Pour mérite premier, pour vertu ſinguliere
Il excelle à conduire un char dans la carriere,
A diſputer des prix indignes de ſes mains,
A ſe donner lui-même en ſpectacle aux Romains.

déclamations les Beaux-Arts, quand ils ne veulent parler ſans doute que de l'abus qu'on en fait? Il me ſemble qu'il ne s'agit que de convenir du fond de la queſtion. Tout homme qui aura une idée nette des arts, qui aura un goût épuré, ne ſera plus le détracteur des arts.

Malgré leur utilité, peut-être tous les arts d'agrément ſeront rejettés par celui qui ſe croit en droit de nous interdire tous les plaiſirs honnêtes qu'ils nous procurent, & de les effacer du plan d'un Créateur bienfaiſant [c]. Les couleurs riantes du Printems ſont les ſeuls obſtacles qui s'oppoſent encore aux arguments invincibles de ces ſortes de Docteurs. — — Mais non, le Printems lui-même dépoſe en leur faveur & montre la poſſibilité d'abuſer de ſon influence. Le mois de Novembre eſt le mois favori de ces triſtes Moraliſtes. En effet le Spectateur anglois ne dit rien de ce mois aux Belles de la Grande Bretagne; mais il les avertit de ſe tenir ſur leurs gardes durant le mois de Mai [d].

Contre les objections de ces Moraliſtes il n'y a point de réplique. Il me faudroit abandonner,

 ſans

c *Quamobrem ſi quem forte inveneritis, qui aſpernatur oculis pulchritudinem rerum, non odore ullo, non tactu, non ſapore capiatur, excludat auribus omnem ſuavitatem, huic homini ego fortaſſe et pauci Deos propitios, plerique autem iratos putabunt.* Cic. Orat. pro M. Coelio.

d *Beware of the month of May.* No. 395.

ſans doute les raiſonnements les plus ſolides & me retrancher ſur ce ſuperflu qui, lors même qu'il dégénere en abus, ne laiſſe pas que d'influer encore ſur la proſpérité des nations. Je me bornerois à chercher des raiſons en faveur de ceux des arts qui, ſans nuire aux mœurs, rendent le goût plus univerſel, étendent parti de la ſituation du pays & favoriſent le débit de ſes productions chez l'étranger; des raiſons qui ôteroient peut-être à l'eſprit de chicane ce qu'elles donneroient à des penchants plus honnêtes, ou plus nobles pour notre conſervation; des raiſons qui, ſans interrompre l'unité néceſſaire du tout dans un Etat par des parties diſparates, ni ſans donner occaſion à un voyageur Philoſophe, de remarquer dans un pays une abondance prodigieuſe d'ouvrages de l'art, & un manque total de ponts, comme Addiſon l'a obſervé dans de certaines contrées de l'Italie [e].

Mais de cette maniere mon zele pour les arts auroit produit des réflexions d'une toute autre nature, & vous, mon ami, vous auriez été en droit de me rappeller le *ſed nunc non erat his locus* d'Horace, avec toute la tirade contre ceux qui ſortent de leur ſujet. Vous me diſpenſez d'entrer dans ces détails, & vous voulez ſavoir mes idées ſur la partie pratique de l'art, partie dans laquelle un jeune

[e] *Remarks on ſeveral Parts of Italie. p. 235.*

jeune Artiſte qui fréquente l'Académie eſt infiniment plus digne d'être encouragé par des Connoiſſeurs tels que vous. Pour expoſer cette portion de l'art dans le jour le plus avantageux, que je ſerois charmé de remettre la plume à des Artiſtes qui peindroient comme *Mengs* [f], & qui écriroient comme *Cochin!*

Je prens le mot de deſſin dans le ſens le plus général. Zelé comme je le ſuis pour le progrès des arts & pour faire fleurir dans un pays ceux qui ont rapport au Deſſin, je ne puis paſſer ſous ſilence les motifs de la députation de commerce aux Etats de Bretagne [g]. Les remontrances ſur des objets auſſi importants ne furent pas ſans effets, &

f L'Auteur lorsqu'il écrivoit ceci, n'avoit pas encore vu ce que cet Artiſte célèbre a écrit ſur la Peinture. Le petit ouvrage de M. Mengs a paru ſous le titre: *Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geſchmack in der Malerey* &c. & a été publié par les ſoins de M. Fueſsli de Zurich.

g „Preſque tous les Arts qu'il eſt important de perfection„ner, ne peuvent faire de grands progrès ſans le Deſſin; „c'eſt principalement par le goût ſupérieur dans cet Art „que les Manufactures du Royaume, ſe ſont acquis la „préférence ſur celles des Etrangers. Les villes de „Rouën & de Rheims ont fondé des Ecoles publiques de „Deſſin. Nos Artiſtes & nos Ouvriers retireroient beau„coup d'avantages d'un pareil établiſſement.“ V. Ecole d'Agriculture. Paris 1759.

les Etats de cette Province nommerent en conſéquence deux Maîtres à deſſiner, pour ouvrir deux Ecoles publiques de Deſſin, l'une à Rennes, & l'autre à Nantes.

Quelles villes plus propres à fonder des Ecoles publiques de Deſſin, & puis à y établir avec ſuccès des Académies de Peinture, que celles où il y a déja des galeries de tableaux ? Conſidéré ſous ce point de vue, Duſſeldorf auroit un avantage ſingulier pour de pareils établiſſements ; la proximité des Pays-Bas lui offriroit de nouvelles reſſources. La ſuperbe collection d'un ſi grand nombre de figures jettées en plâtre d'après les principales antiques, eſt un tréſor enfoui par rapport à un pays qui ne ſait pas en tirer parti pour le progrès des arts. Je dirois en paſſant que ces ſtatues ſont infiniment mieux placées aujourd'hui dans la ſalle particuliere qu'elles occupent au rez-de chauſſée, qu'elles ne l'étoient autrefois dans la galerie, où la blancheur du plâtre [b] s'accordoit mal avec la fraîcheur de la couleur des tableaux. C'eſt au moyen des jets de cette nature que le Roi François I. remplit le mieux le but de faire fleurir les arts dans ſon Royaume; l'accueil

[b] M. Spence, dans ſon *Polymetis*, me paroît tomber dans le même inconvénient, lorſqu'il arrange des ſtatues de marbre dans un cabinet de tableaux ; une certaine quantité de vaſes & de figures de bronze me ſemble mieux convenir à l'ornement d'un pareil cabinet.

l'accueil que ce Prince fit aux talents, rendit bientôt la France néceſſaire aux Artiſtes étrangers qui trouvoient à la vérité les arts établis dans leur patrie, mais qui n'y trouvoient pas la même protection. Le mérite d'être le premier Protecteur des arts, me paroît répandre le même éclat ſur les ſiècles de Périclès, de Laurent de Médicis & de François I. que ſur ceux d'Alexandre, de Leon X. & de Louis XIV. & ce mérite a des prétentions fondées ſur la reconnoiſſance de la poſtérité. J'ai parlé des établiſſements qu'on pouroit faire à Duſſeldorf par rapport au Deſſin, & je paſſe ſous ſilence les diſpoſitions importantes qu'on a faites à Dreſde pour le progrès des arts. Il eſt aiſé, diſoit Socrate, de louer les Athéniens à Athene [i].

Au reſte ce ſeroit l'affaire d'un homme de ſens [k] qui prendroit également à cœur & les avanta-

 ges

i Ariſtot. Rhetor. II. 9.

k L'encouragement des arts du Deſſin n'appartient proprement pas dans la claſſe des objets du luxe; il appartient à celle de l'induſtrie. Il ſeroit donc fort à déſirer que les Artiſtes que la guerre a chaſſé de nos villes, y revinſſent inceſſamment. Ces arts répandent parmi les ouvriers une certaine adreſſe, que n'ont pas ceux des pays où les beaux arts ſont moins cultivés; & cette adreſſe, ou ce goût donne une plus haute perfection aux Manufactures en général. Par conſéquent on ne ſauroit trop encourager les arts du Deſſin, de la Peinture & de la Sculpture, pour donner du goût à la nation, pour

ges des mœurs en particulier, & la proſpérité des Etats en général, de mettre ſous lès yeux des détracteurs des Arts le *Decipimur ſpecie recti.*

Tout homme qui écrit pour la perfection des arts, ne flattera pas l'Artiſte ſur la difficulté de ſon entrepriſe : à l'exemple de Boileau qui apprit à Racine à faire des vers difficilement, il lui montrera la longueur de la carriere qu'il aura à parcourir. Il cherchera à le détourner de tous les travaux pour lesquels il montrera peu de diſpoſitions; pour l'Artiſte manqué il le ramenera dans l'attelier de l'Artiſan, où il travaillera avec plus d'utilité pour lui & pour le bien public. Et qui en ſaura gré à cet homme ? Ce ne ſera certainement pas celui qui, écrivant contre le luxe, croira s'être ſouſtrait à ſon empire, & avoir agi en bon Patriote & en ſage économe, en ſe faiſant peindre par un Peintre médiocre. Selon nos principes, ce Peintre médiocre n'auroit pas dû être Peintre, & celui qui penſe ainſi n'auroit pas dû ſe faire peindre. C'eſt une remarque générale que les plus petits eſprits ſont les plus grands défenſeurs des talents médiocres. Que l'avare accablé du poids de ſes richeſſes, croye avoir raiſon de dédaigner les arts; dégradé par la plus vile des paſſions,

lui enſeigner à voir & à juger avec connoiſſance de cauſe. V. *Zufällige Gedanken in der Einſamkeit. I. Sammlung.* S. 56.

paſſions, il gâteroit tout par la baſſeſſe de ſes vues. D'ailleurs une ame de cette trempe s'annonce par une phyſionomie ſi plate, que le meilleur Peintre de portrait n'y trouveroit rien à exprimer.

C'eſt à la négligence du Deſſin que nous devons ce déluge de mauvais Peintres de portraits. A peine ont-ils appris la diviſion de la tête, qu'ils oſent paroître dans le monde. La ſimple reſſemblance des traits du viſage, ne ſatisfait que trop ſouvent l'admirateur ou complaiſant ou imbécille. La reſſemblance de la phyſionomie, & l'expreſſion du tempéramment, qui ſe manifeſte auſſi par le coloris & par l'attitude, diſparoît avec la bienſéance méconnue par les Artiſtes de cette eſpece.

Le rapport harmonieux des membres, ou l'accord des parties avec leur tout, qualité que les Anciens nommoient la *Symétrie*, voilà la baſe du *Deſſin* qui fixe le contour. Scheffer s'efforce de marquer la différence de la Symétrie & du Deſſin. Il aſſigne au Deſſin la correction des parties, & à la Symétrie l'accord de ces parties avec leur tout. Dans la pratique il eſt impoſſible de les ſéparer.

Mais dites-moi, mon ami, comment a-t-il été poſſible, que le Deſſin & la Peinture euſſent fait tant de progrès dans le tems de *Parrhaſius*, & que cet Artiſte néanmoins, au rapport de Pline, ait été le premier à donner la Symétrie ou l'accord

des parties à la Peinture [1]? Le même embarras se rencontre à l'égard du tableau de *Bularchus*, représentant la bataille de Candaule, Roi de Lydie, contre les Magnésiens, qu'on nous dit avoir été un excellent morceau. Cependant quel a dû être le caractere des figures, puisqu'on nous apprend que l'art d'exprimer les passions de l'ame n'a été inventé que longtems après.

En seroit-il de quelques passages relatifs à l'Histoire ancienne de l'art, comme de plusieurs endroits de Seneque? Raportés séparement ce sont des sentences qui plaisent, examinés dans leur connexion, ce ne sont souvent que des sophismes qui éblouissent.

Le progrès de tous les arts a ses gradations; mais l'expression de nos éloges ne les a pas toujours. Si nous parvenons jamais à nous dépouiller de toute prévention, alors, éclairés par le flambeau de la vérité, nous conclurons avec du Bos, ce Partisan sensé des Anciens, que les premieres productions de l'art, toutes grossieres qu'elles étoient, ont dû paroître des ouvrages divins, tant qu'on n'a rien connu de mieux. L'Antiquité, pour exalter un art naissant, ne crut point tomber dans l'exagération en parlant de cet art en termes si magnifiques, que l'expression, dont elle se servit, pour

[1] *Primus symmetriam picturae dedit. XXXV. 9.*

pour nous désigner ces premieres productions, est encore suffisante, pour les ouvrages les plus sublimes que nous ayons. Dans ces tems-là, comme dit Malherbe:

Tous les métaux étoient or;
Toutes les fleurs étoient roses.

Ne voyons nous pas encore aujourd'hui que presque chaque Résidence a son *Apelle*, qui conviendroit souvent mieux à l'enfance des arts, qu'à notre âge. Cependant ses admirateurs qui souvent n'ont rien vu de mieux, ou qui n'ont point d'yeux pour voir ce mieux, vous le loueront avec le même enthousiasme que Vienne loue son *Meytens*, Berlin son *Pesne*, ou Dresde son *Graff*.

L'âge d'or de la Sculpture nous met en état de juger avec certitude, que l'antiquité ne faisoit point cas des tableaux, peints par des Dessinateurs médiocres. Les Danseuses tirées d'Herculanum & conservées à Portici, sont capables de mortifier la curiosité de toute personne qui voudroit contester à la Peinture antique, je ne dis pas la correction du Dessin, mais le goût & les graces du Dessin. Ce n'est pas ici le lieu de discuter les autres parties de la Peinture des Anciens, le coloris, l'ordonnance & la perspective. Quand il n'y auroit eu que les noms des plus grands Artistes dans tous les genres qui fussent parvenus à la postérité, toujours est-il à présumer, qu'il y a eu aussi des Artistes d'un

rang

rang inférieur qui ſe ſont nourri du produit de leurs foibles talents. C'étoit pour mettre un frein à ces derniers qu'il étoit néceſſaire, qu'Alexandre reſtreignit la permiſſion de faire ſon portrait à de certains Artiſtes.

C'eſt d'après cette eſtime inégale que les admirateurs de l'antiquité doivent ſe rendre raiſon, ſi dans les monuments antiques ils eſtiment la beauté eſſentielle de l'art, ou ſeulement l'antiquité & la rareté, comme quelques uns ne révèrent que le goût ſenſuel des métaux dans les médailles anciennes. La connoiſſance réfléchie des premiers, mérite une double conſidération, tandis que la vénération aveugle de l'antique des derniers doit nous faire plus de pitié que d'envie. On rappellera à ceux-ci une ſtatue de Minerve *, où cette Déeſſe eſt repréſentée châtiant le Satyre Marſyas pour avoir ramaſſé une flûte qu'elle avoit jettée, & qu'elle ne vouloit pas qu'on ramaſſât. Que d'imitateurs de ce Marſyas parmi le peuple des curieux, qui amaſſent indiſtinctement tous les chiffons de deſſin des grands Maîtres!

Quoiqu'il en ſoit nous ſommes heureux que tant de monuments de marbre qui atteſtent le goût ſupérieur dans le Deſſin des Anciens, ſoient échappés à la fureur des Barbares, à la vengeance des petites

* Pauſanias fait mention de cette ſtatue *in Atticis*, 24.

petites ames *, & enfin au zele aveugle des Dévots *. Par rapport à la couleur, les inventions des Modernes éclairciſſent tout ce qui nous avoit paru obſcur touchant le coloris des Anciens; la nature même, comme je vous l'ai déja obſervé, nous conduit plus ſouvent à un beau coloris qu'à un Deſſin parfait.

C'eſt une remarque que nous avons faite dans le parallele de l'Antique avec la Nature; nous y avons montré l'avantage qui réſulte de la combinaiſon de l'un avec l'autre. D'après ce principe le Maître choiſit la nature qu'il propoſe pour modele à ſon Eleve; & l'Eleve, en paſſant à l'Antique, apprend à connoître la perfection des parties qui manque au modele.

Dans les Deſſins que les Peintres font avec ſoin d'après le naturel pour leur ſervir d'études, je leur conſeillerois toujours de conſulter l'antique quand ils en ſont à l'économie du tableau. Le ſentiment de l'Artiſte juſtifiera mes conſeils. L'Antique eſt un

* Les ames vraiment grandes penſent comme Démétrius Poliorcetes. Elles ne ſont point la guerre aux ouvrages de l'art, comme Don Quichotte aux Marionettes.

* Les derniers deſtructeurs des ouvrages de l'art, dont l'Hiſtoire faſſe mention, ont été Mahomet & les Iconoclaſtes. Voyez, l'Hiſtoire des Arts qui ont rapport au Deſſin, par P. Monier. Paris 1698. p. 116. & 121. Ce livre renferme d'excellentes choſes, quoiqu'il ſoit très-fautif par rapport aux noms Allemands & Flamands.

un ſecours auquel nul Peintre ne doit renoncer, quand il ne ſerviroit qu'à le rendre plus capable de relever ou de modérer le caractere des figures, conformément au but de la compoſition.

Je ne prétens pas transformer en une néceſſité abſolue, ce que je recommande comme une choſe expédiente. Il n'eſt pas queſtions ici des privileges du Génie. L'aptitude à la connoiſſance de l'Antique & de la belle nature, peut ſeule donner la capacité à l'Artiſte d'embellir ſon modele & de le rendre avec des idées ſublimes.

C'eſt d'après ces idées que l'Artiſte, nourri par l'Antique & par la Nature, opere de génie. Comment ſans cela le Peintre s'en tirera-t-il dans les tableaux avec fabriques? Nous parlons ici principalement des dégrés de l'inſtruction.

L'Académie Royale de Peinture à Paris a décidé dans ſes conférences recueillies par Teſtelin [p], que cet embelliſſement du Deſſin, en renforçant les contours & en lui donnant le grand goût, étoit trop difficile pour les commençants. On tomba cependant

[p] Voyez, *Sentiments des plus habiles Peintres ſur la pratique de la Peinture* &c. Laireſſe eſt du même ſentiment. „Du reſte on a remarqué qu'il eſt mieux de s'habituer au commencement à deſſiner en grand; parce qu'il eſt plus facile de paſſer des grandes figures aux petites que des petites aux grandes. Voyez auſſi: *Elemens de la Peinture pratique, par S. B. Corneille.* Paris 1684. Chp. 8. p. 19.

dant d'accord que l'étude des belles figures antiques étoit très-néceſſaire dans le commencement aux jeunes Eleves, & même plus avantageux que le naturel. Quelque parti que prenne l'Eleve, ſoit qu'il deſſine d'après l'antique ou d'après la nature, le mieux pour lui ſera toujours de s'aſſujetir à l'imitation exacte des objets qui frappent ſa vue. C'eſt par cette pratique qu'ils accoutument l'œil & la main à cette juſteſſe & à cette préciſion qui conſtituent les fondements de la Peinture; & l'application particuliere de cette règle fait acquérir à l'Artiſte la facilité néceſſaire pour imiter toutes choſes. Alors les Eleves plus avancés, trouvent le chemin frayé de joindre la théorie à la pratique, & d'examiner les raiſons, qui ont porté les Auteurs de ces chefs-d'œuvres à opérer comme ils ont fait.

Une ſtatue de marbre de l'Antiquité eſt alors plus inſtructive que le meilleur livre élémentaire; mais il faut d'abord entendre le langage de cette inſtruction, comme il faut ſavoir la langue dans laquelle un livre eſt écrit. Dans les Chapitres ſuivants je me propoſe pour but de familiariſer le jeune Artiſte avec ce langage, ou du moins de l'encourager à faire de nouveaux progrès dans la doctrine qui traite de l'accord des proportions, des muſcles, ou des organes du mouvement, de l'expreſſion des paſſions, ainſi que des autres parties du corps humain.

CHA-

CHAPITRE XXXV.

De l'accord des Proportions en général.

Nous nous approchons des parties ſpéciales de la beauté du corps humain. La grace répandue ſur le tout, eſt la premiere choſe qui frappe la vue de l'Artiſte. Puis l'œil parcourt le cadencement des membres, ou, ce qui eſt la même choſe, la juſteſſe des Proportions & choiſit des modeles convenables.

Telle eſt l'Analogie, ou proprement la Symétrie des Grecs dont nous avons parlé plus haut, mot auquel Pline ne vouloit pas accorder de nom latin. Quintilien approuvoit le nom de Proportion. Quant aux autres dénominations [a], on les trouve dans Junius & dans Scheffer.

La juſteſſe des Proportions eſt pour le Deſſinateur, conſidérée ſous ce point de vue, la choſe la plus importante. Mais cette juſteſſe, ne conſtituant pas le gracieux, ne donneroit point la vie & l'agrément au corps, ſi les mouvements extérieurs n'y concouroient pas pour leur part, & ſi ces mouvements ne ſe communiquoient pas à tout le plan de l'ouvrage. Car qu'eſt-ce que c'eſt que la grace dans

a Convenientia partium, congruentia, commodulatio &c.

dans le ſens le plus propre, ſi ce n'eſt le mouvement en harmonie avec la beauté?

Ce mouvement eſt dirigé par une ame, dont l'expreſſion eſt le pathétique de l'art. Le goût demande quelque choſe de plus que la ſimple juſteſſe, qui ne porte le bon que juſques aux limites du beau.

Voilà, à peu près, mon cher ami, le précis des recherches qui me reſtent encore à faire. Le plan que je me ſuis fait m'obligera de vous parler des proportions des corps, des mouvements & des attitudes des figures, peut-être de la ligne de beauté, mais avant toute choſe de l'expreſſion des paſſions. Encore ces notions de la beauté ne ſeroient-elles ſuffiſantes que pour le Sculpteur, le Fondeur & le Graveur en pierre; elles ſeroient défectueuſes pour le Peintre, & ſans doute pour la plus belle moitié du genre humain, ſi l'on ne rendoit pas juſtice à une des parties eſſentielles de la beauté, à la couleur du naturel [b]. Bien des Belles, en méditant leur teint à la toilette, ne trouvent rien de déſagréable à l'étude de la ſcience qui traite des teintes & des nuances propres à relever les charmes d'un joli viſage. Du moins ce ne feront pas celles qui, à l'exemple des Beautés de Londres, ſont en

b Corporis eſt quaedam apta figurà membrorum cum coloris qualitate, eaque dicitur pulcritudo. Cic. L. IV. Tuſc. Quaeſt.

en poſſeſſion de mettre en vogue un Peintre de portrait, flatteur aimable, obligé ſouvent d'avoir recours en ſecret à un habile Peintre de draperies [e]. Je reviens à mon ſujet. Je ne ſaurois me diſſimuler qu'il y a peu de lecteurs à qui on puiſſe parler de meſures, de poids & de nombre, objets dont les loix reſpectables renferment toutefois une ſageſſe ſupérieure. Il me ſuffira ici d'avoir indiqué un ſentier qui mene à de nouvelles recherches. Je ne m'arrêterai qu'aux objets inſtructifs pour l'Artiſte & ſuſceptibles de recevoir les ornements de l'art. Si la grace qui préſide aux belles Proportions, vouloit m'enſeigner un chemin moins aride que celui qu'on ſuit d'ordinaire, j'éviterois heureuſement la ſéchereſſe où je cours riſque de tomber par les meſures & les dimenſions qui me reſtent à diſcuter.

La tête ſurbaiſſée qui répand tant de charmes ſur les ſtatues de marbre des Anciens, quoique l'Apollon du Belvedere toute majeſtueuſe qu'eſt ſon attitude ait la tête droite, ne conſerve pas toujours cette poſition, & les airs panchés par le moyen desquels tant de beautés forment des prétentions à la grace, ne ſont plus admis, tant que le

[e] On raconte qu'*Houbraken*, bon Peintre de draperies, & frere de l'habile Graveur de ce nom, embelliſſoit les Portraits d'*Hudſon* Peintre gracieux & très-eſtimé à Londres.

le Deſſinateur, plus ſévere encore que le Maître à danſer dans Hogarth, qui prétendoit corriger l'Antinoüs en lui donnant une attitude plus droite, meſurera l'homme fait ou d'après la longueur de la face, ou d'après celle de la tête. La face, qui commence au haut du front à l'origine des cheveux, contient trois parties de proportion, ou longueurs du nez, en meſurant de la pointe du nez à la naiſſance des ſourcils: ces longueurs ſont le front, le nez, la bouche & le menton [a]. La tête à quatre parties, ſavoir les trois de la face, & celle de l'origine des cheveux du front jusqu'au ſommet de la tête. Mais cette partie ſupérieure n'eſt pas égale chez tous les hommes: de-là Albert Durer la prend diverſement, & Preiſsler emploie pour ſa meſure $\frac{2}{3}$ d'une pareille partie de proportion. Ainſi l'on dit: Cette figure a ſept têtes & demies ou huit têtes; ou bien elle a dix faces. Du reſte les parties de proportion reſtent invariables, ſoit qu'on les compte par têtes, comme Gerard Audran, ſoit qu'on les meſure par faces, comme Teſtelin dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture, & Preiſsler dans ſes Eléments du Deſſin. Armenini s'eſt ſervi ſucceſſivement des deux dénominations;

[a] De Piles dans ſes remarques ſur le vers 115. de du Freſnoy, ne fait mention que de la longueur du nez en général, ſans marquer la juſte dimenſion de cette meſure.

mais il s'eſt expliqué ſi clairement dans ſes diviſions, qu'il n'y a de mépriſe à craindre que pour les lecteurs inattentifs. Préſentement, mon cher ami, je ne veux pas vous arrêter par des ſubdiviſions.

Albert Durer, en rapportant ſes recherches à la perſpective & aux figures ciſelées, art dans lequel il étoit un auſſi grand Maître que dans celui de la Peinture, portoit ſingulierement ſon attention ſur la variété des formes humaines; de-là on trouve chez lui des figures depuis ſept juſqu'à dix têtes d'après les dimenſions les plus exactes. L'Antique fournit à l'Artiſte le choix des plus belles formes & la variété des plus nobles attitudes. Ainſi, de quel droit nieroit-on l'utilité de ces méthodes diverſes? ſurtout dans les cas, où la repréſentation des perſonnages dépend moins du choix de l'Artiſte, que des circonſtances, ou de l'idée de ceux qui font faire l'ouvrage. Chacun peut imaginer lui-même ces cas; comme, par exemple, lorſqu'il s'agit de repréſenter de grandeur naturelle une perſonne d'une haute ſtature. Durer a ſoin d'appeller ruſtiques les premieres figures de ſept têtes *.

Lomazzo

* Dans la remarque ſuivante de Felibien, remarque ſi judicieuſe d'ailleurs, l'Auteur ſe trompe, la critique ne tombe pas ſur notre Durer. "Il faut, dit cet Ecrivain, „qu'il y ait une différence viſible & aiſée à connoître „entre un Roi & un Soldat, un Homme de cour & un „Villa-

Lomazzo prétend même que les Anciens ont repréſenté la Déeſſe Veſta avec ces proportions; il croit auſſi qu'une taille plus ſvelte ne conviendroit pas non plus à une Sibylle. Les figures de Durer qui ſuivent immédiatement celles dont nous venons de parler, approchent davantage des belles Antiques de la proportion de huit têtes. Sans doute on n'y trouve pas l'attitude ragoûtante de l'Antinoüs. Mais peut-on demander raiſonnablement cette ſoupleſſe dans des figures où les meſures exigent la direction la plus droite & où une belle tournure, comme Audran l'a bien remarqué par rapport aux ſtatues, rend cette direction plus difficile.

Je ne crois pas que ce ſoit là ce que Hogarth demande. Mais ſitôt qu'il s'échauffe contre les figures inſipides [f] d'un Durer & d'autres Ecrivains qui ont donné des Elements de Deſſin, il ne paroît pas leur accorder, ce qu'il ſe croit permis à lui-même. Le connoiſſeur qui auroit ſouhaité, que l'Artiſte Anglois eut deſſiné avec plus de goût la Vénus de Medicis inſerée dans ſon livre & qu'il ne lui eut pas donné gratuitement la main d'un Milon Crotoniate, n'en auroit rien obtenu; &

„ Villageois, ſi l'on veut rendre un ouvrage vraiſemblable & dans ſa perfection: & c'eſt à vous dire vrai, „ce qui ne ſe trouve pas dans les ouvrages d'Albert.“ Entretien IV.

f Analyſe of Beauty.

l'Auteur l'auroit renvoyé au commencement de ſon introduction, où il dit que, par les figures de ſon ouvrage, il ne s'eſt pas propoſé de montrer des exemples du beau & du gracieux. Quel deſſin élégant Hogarth a-t-il voulu demander pour ces ſortes de figures qui, étant faites pour être ſimplement meſurées, n'ont beſoin que d'une direction parfaitement droite, ſans que les graces y ſoient néceſſaires? Au contraire Durer, en diviſant la moitié du corps feminin, ſuivant la remarque de de Piles [g], a obſervé une proportion qu'on rencontre auſſi dans la Vénus de Médicis. Ceci pouroit avoir quelque mérite aux yeux d'un Artiſte qui, moins prévenu que Hogarth en faveur de la maniere de deſſiner à vue d'œil, ne ſe feroit point déclare contre toutes les meſures par des lignes. Qu'Armenini réponde au Critique Anglois.

Cet Ecrivain judicieux, après avoir rapporté la diverſité des modeles ordinaires des Artiſtes & les avoir recommandés, y ajoute les meſures convenables, comme une des conditions indiſpenſables. „Je ne veux, dit-il [h], indiquer ces meſures que „d'après les grandes diviſions, laiſſant les petites „parties

g Voici ce qu'il dit ſur le vers 113. du Poëme de Du Freſnoy: „La moitié du corps de la Vénus de Médicis, eſt au „petignon, & non pas aux génitoires. Albert en uſe „ainſi pour toutes les femmes, & je crois qu'il eſt mieux."

h *Veri precetti della pittura.* &c.

„parties & les exactitudes des lignes, aux Ciſeleurs „& à ceux qui traitent de la perſpective, comme „ont fait Albert Durer & quelques autres: car il y „a des Peintres qui paroiſſoit regarder comme ſu„perflu de ſavoir ces exactitudes. Ils ſe fondent „ſans doute ſur le mot de Michel-Ange. Ce „grand homme dit à ce ſujet, qu'il falloit avoir le „compas dans les yeux & non pas dans la main; „parce que la main opere & que l'œil juge: vérité „qui eſt de la plus grande évidence. Cependant „quand on conſidere ſes ouvrages, on trouve qu'il „n'a jamais paſſé les bornes des meſures conve„nables: défaut qu'on remarque dans les ouvrages „de ceux qui ſe ſont déclarés contre l'exacte juſteſſe „des Proportions, défaut qui eſt cauſe qu'on ne „fait cas ni d'eux ni de leurs compoſitions."

C'eſt par ces meſures qu'on acquiert ce coup d'œil heureux, ſi recommandé par notre Sandrart. *Michel-Ange* réuniſſoit l'un & l'autre. Un œil exercé, n'a bientôt plus beſoin de meſures. Mais ſans une règle préciſe, toutes les Proportions ne dépendroient bientôt plus que de l'imagination de chacun. Ce ſeroit vainement qu'on auroit meſuré toutes les ſtatues de marbre; & Audran & les Académies de Peinture, auroient pu s'épargner cette peine, ainſi que Londres de fonder une Académie des Arts [i].

i Rien de plus louable que l'émulation de quelques ſociétés particulieres pour les progrès des Arts du Deſſin. Nos journaux

Je n'ai pas beſoin de juſtifier dans d'autres vues le pere de nos Artiſtes allemands, de qui tant d'étrangers ſe ſont reconnus les enfants: M. Wille [k] s'en eſt chargé dans la lettre qu'il écrivit à ce ſujet à M. Fueſsli de Zurich, & qui fait également honneur à ſes connoiſſances & à ſon amour pour ſon pays. Je paſſe ſous ſilence le témoignage de Daniel Barbaro [l] en faveur de notre compatriote par rapport

journaux ont parlé des prix de la Société de Londres, établie pour encourager les Arts, les Manufactures & le Commerce.

[k] *Schreiben von Herrn Wille an Herrn Fueſsli in Zurich, Paris 1757.* La Lettre de M. Wille ſe trouve traduite dans le Journal Etranger, Juin 1757.

[l] Daniel Barbaro, Patriarche d'Aquilée, eſt peut-être plus connu hors de l'Italie par ſon portrait, excellement bien gravé par *Houbraken* d'après *Paul Veroneſe*, & inſeré dans le ſecond volume de la Galerie de Dreſde, que par ſon ouvrage intitulé: *Prattica della Perſpettiva, Venetia* 1568. in Folio. Dans la préface il parle d'Albert Durer & le préfere à Serlio par rapport à la perſpective; cependant il penſe que ces deux Ecrivains n'ont fait qu'effleurer cette ſcience. Dans le corps de l'ouvrage il cite l'inſtrument inventé par Durer; il adopte auſſi les idées de cet Artiſte ſur pluſieurs autres articles. Pour ſervir d'introduction à cette ſcience, je ne ferai que citer l'ouvrage de Pozzo, & ceux que la France doit aux lumieres d'un Deſargnes & d'un Abraham Boſſe. Les travaux des Savants pour faciliter la perſpective par les Mathématiques, ont ſans contredit leur mérite, lorſqu'ils ſe propoſent d'y former d'autres Savants. Il me paroît ſeule-

port à la perſpective. Mais ſi l'Artiſte allemand, qui avoit mérité l'eſtime d'un *Raphaël* & d'un *Michel-Ange*, qui avoit produit des ouvrages dont *Paul Veroneſe* & *le Guide* [m] n'ont pas dédaigné de faire uſage chacun à ſa maniere, n'a jamais connu la Grace, comme l'aſſure Hogarth, ce n'étoient certainement pas ſes règles démonſtratives des Proportions qui l'en empêchoient; comme les calculs mathématiques les plus difficiles n'ont jamais empêché un Fontenelle, un Manfredi, un Kæſtner, ni dans leur proſe, ni dans leur vers, de ſacrifier aux Graces. L'homme ſans talent aura beau ſuivre ſervilement les meilleures règles, ſes compoſitions

 feront

ſeulement que leur maniere de traiter cette ſcience, n'eſt pas ordinairement d'une grande utilité pour les Artiſtes, n'étant pas aſſez à leur portée. L'Algebre qu'ils y emploient, ſuffit pour mettre l'Artiſte dans le même embarras où ſe trouva la Cigogne de la Fable, que le Renard avoit prié à ſouper.

Depuis la publication de cet ouvrage il a paru un Manuel très-commode ſur cette matiere. C'eſt l'ouvrage d'un Graveur d'Amſterdam, Caſpar Philippe Jacobz, portant pour titre: Inſtruction raiſonnée dans la Perſpective, Amſterdam 1767. L'Auteur a pris pour baſe l'ouvrage de Deſargues.

m Voyez, *Algarotti ſaggio ſopra la Pittura, Livorno 1763.* Les ouvrages de cet Ecrivain ingénieux ont été traduits en François ſous le titre: Oeuvres du Comte Algarotti, traduites de l'Italien, A Berlin 1772, chez G. I. Decker, Imprimeur du Roi, 7 Vol. in-8vo.

ſeront toujours défectueuſes ſans que ces défectuoſités puiſſent porter atteinte à l'utilité des règles. Auſſi jamais Hogarth n'aura-t-il la raiſon de ſon côté en appellant inutiles les règles d'Albert Durer ſur les Proportions, quand elles n'auroient ſervi qu'à montrer un chemin plus facile à ceux qui nous ont donné des méthodes depuis le ſiècle d'Albert.

Je doute que les Critiques d'Albert Durer ayent ſaiſi toute l'étendue de ſes vues, ſuivant la diverſité de ſes talents ; ils ſemblent n'avoir enviſagé ſes ouvrages élémentaires que d'après le point de vue qui leur eſt propre. Si le Peintre peut ſe paſſer d'une tête réduite en carré & péniblement calculée, le Sculpteur penſe peut-être autrement ſur cet article. Durer, comme il le déclare lui-même, a écrit pour tous les Artiſtes & Artiſans dont les opérations ſont relatives à l'art du Deſſin. Armenini avoit très-bien ſaiſi ſon idée. Sans m'écarter davantage de mon ſujet, je reviens aux Proportions des figures humaines que notre Artiſte nous a données.

Au milieu de cette diverſité de modeles, les imitateurs les plus ſenſés ſe ſont toujours réſervés la liberté du choix. L'Antique, qui a pareillement fixé le choix des meilleurs appréciateurs de l'Art, eſt reſté la règle fondamentale. Rien n'empêchoit un *Spranger*, qui avoit peint avec ſuccès à Rome, de conſulter l'Antique pour s'en approprier les belles proportions. Il eſt vrai, il le conſulta, &

ce

ce ne fut pas ſans fruit : mais il ne ſut pas modérer la fougue de ſon imagination. Il voulut ſe ſinguliſer, & il tomba dans des écarts qui ne menacent que trop ſouvent les ſaillies d'un eſprit ſans frein, qui étouffent les idées pures de la beauté. Durer, dans ſes Proportions diverſes, appelle grande une figure allongée dont la tête comprend la dixieme partie de cette figure. Je n'examinerai pas, ſi cette méthode avoit été reçue par l'école de Spranger [n]. Cependant je ne crois pas que ceux qui ont adopté cette idée, ayent aſſez médité le texte qui ſuit immédiatement ce paſſage. Durer a augmenté la tête de la figure en queſtion, & il a réduit les Proportions à neuf têtes. Je rapporterai au bas de la page [o] un autre paſſage de cet Ecrivain qui confirme ſon précepte.

Sans

n Par rapport à cette Proportion de dix têtes, il ne ſera pas inutile de rapporter le jugement, de Jean Paul Lomazzo, qui ſuit généralement les proportions d'Albert Durer, jugement tiré de ſon ouvrage intitulé : *Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura & Architettura. Milano 1585. in 4to. Lib. I. Cap. VII. p. 45.* Voici comme il s'exprime : *La bella proportione d'Alberto Durero del corpo humano di dieci teſte. Imperoche quantunque (per dir il vero) ella ſia à giudicio d'ogni intendente, troppo ſvelta e gracile, niente dimeno non deve eſſer in alcun modo tralaſciata per eſſer coſa di tanto huomo, à cui l'Alemagna nella pittura non hà hauuto un altro pari giamai.*

o) *Quanquam autem ſupra imagines aeque longas omnes ſecundum unam propoſitam regulam quo res minoris eſſet negotii,*

Sans doute on opere avec plus ſureté, quand on tient la figure plutôt trop longue que trop courte. De-là vient auſſi que pluſieurs Artiſtes aiment mieux faire la tête trop petite que trop grande. Pratique pourtant qui peut fort bien dégénerer en un défaut dans lequel ſont tombés pluſieurs grands Maîtres, entre autre *Euphranor* parmi les Anciens & *Pietre de Cortone* parmi les Modernes. Toujours eſt-il vrai que la grandeur exceſſive de la taille n'eſt pas regardée comme une beauté du ſexe, parce qu'il eſt difficile de combiner la grace avec cette grandeur. C'eſt du moins le ſentiment de Catulle, qui conſerve encore la réputation d'un grand connoiſſeur de belles tailles. Pour le corps de l'homme, la hauteur outrée de la taille, lui ôte en général la Proportion d'un juſte équilibre, Proportion qui, avec la poſition ferme de la figure peut ſeule lui donner cette apparence de force & cette ſoupleſſe de mouvement, qui en impoſent.

Quant

negotii, dimenſi ſumus. Si quo tamen in opere componendae hae fuerint, non eſt ignorandum graciliorum quarumque ſtaturas prolixiores eſſe debere.

Iam ſi viri forte ac foeminae imagines unius ſeu potius conveni-entis modi conſtituendi erunt, linea quae feminae longitudinem metiatur brevior eſſe debebit una 18 quamviri. Nam ſi hoc negligeretur major viro femina appareret &c. Voyez, l'ouvrage latin d'Albert Durer, portant pour titre: *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum. in Folio.*

Quant aux deux dernieres qualités la ſolidité & la grace, ſi bien exprimées par les figures d'Atlas & de Mercure, miſes en oppoſition, Hogarth fait très-bien, de propoſer l'Antinoüs, comme tenant un juſte milieu.

Les Artiſtes, qui ſe ſont complus à donner à leurs figures la longueur de dix têtes, auroient évité heureuſement tout reproche, dans leurs repréſentations des figures humaines, s'ils s'étoient contentés du même nombre de faces, ou, ce qui eſt la même choſe ſelon les meſures d'Audran, s'ils avoient pris les dimenſions de ſept têtes & demies. L'Antinoüs & l'Hercule Commode pris enſemble compoſent trente faces. L'Artiſte a-t-il à traiter un Dieu qui demande plus d'apparence, un Lutteur qui veut plus de ſoupleſſe, ou le ſujet exige-t-il l'expreſſion d'autres qualités, il ne manquera pas de modeles. Cependant les plus belles ſtatues, n'ont à peu près qu'une, ou qu'une partie de proportion & demie de plus les unes ſur les autres. Ce ſont là des modeles qu'on peut ſuivre, & établir la règle de ne jamais paſſer ſans néceſſité la meſure de huit têtes. Car parmi toutes les belles ſtatues de marbre cette meſure eſt la plus longue, & c'eſt celle qu'on a priſe du Gladiateur mourant.

Nous n'appellons nos modeles que les ſtatues les plus exquiſes. Felibien & Audran ont remarqué depuis longtems la différence qui s'y trouve.

En

En effet ſur ſoixante mille ſtatues antiques qu'on trouve à Rome & aux environs, on n'en compte qu'une centaine de belles & une vingtaine d'exquiſes. Toutefois laiſſons à nos Savants la gloire de combattre avec intrépidité pour la beauté de tous les reſtes de l'Antiquité; ils ſont auſſi autoriſés de nommer beaux tous les monuments antiques, que l'étoit dans le Conte de Gellert le vieux Général, qui appelloit belles indiſtinctement toutes les femmes [p].

Le mérite d'une ſcience que les Anciens ont poſſédé au ſouverain dégré, & dont Pline a déja regreté la perte, ſe trouve conſtaté ſans contredit par leurs ſtatues. Les vrais connoiſſeurs de l'Antique regreteront plutôt les règles de Polyclete, d'un homme qui expliquoit ſes écrits par ſes ouvrages, que tous ces beaux récits des Anciens, que les aveugles Adorateurs de l'Antiquité rapportent avec une ſuperſtition qui n'a rien d'égale, ſi ce n'eſt celle de quelques ultramontains qui parlent avec extaſe de toutes les puerilités, ou *Fantozzi* ſelon l'expreſſion d'Armenini, que Vaſari a compilées depuis *Cimabué* jusqu'à *Pietre Perugin*.

Sérieuſement, l'ongle d'après lequel on prétend que *Phidias* a déterminé la grandeur d'un lion, doit-il prouver tout ce qu'on en veut inférer? La déter-

[p] *Choix de Poëſies Allemandes.* Tom. I.

DEPT. HISTOIRE

détermination de la grandeur conſtitue-t-elle la rareté par rapport à l'art? C'eſt la ſcience des chaſſeurs qui, graces aux Antiquaires, auront ſujets d'être bien fiers de leurs connoiſſances. Après la grandeur déterminée, la belle exécution n'eſt donc rien d'extraordinaire pour un *Phidias*. Vous n'en êtes pas quitte mon ami; il faut que je vous cite encore un exemple. Pourquoi avez-vous exigé de moi que je traitaſſe une matiere auſſi ſeche que celle des Proportions?

Rappellez-vous cette belle dent, longue d'un pied, d'après laquelle *Pulcher* exécuta une tête entiere ou toute une figure, & cela avec tant de juſteſſe que Tibere qui avoit le malheur d'être inſenſible aux charmes des beaux-arts, en témoigna la plus grande ſatisfaction à l'Artiſte [q]. Il eſt inutile de remarquer qu'il eſt toujours dangereux de refuſer quelque choſe à un tyran. L'Empereur, d'ailleurs, n'étant pas connoiſſeurs des ouvrages de l'art, il n'aura pas été difficile à l'Artiſte de le ſatisfaire. Peut-être *Pulcher*, à la vue du danger, a pris ſon parti & pour déployer ſon talent a produit une figure, qu'en pareil cas nos Artiſtes, rendroient

[q] Cette dent venoit d'un corps d'une grandeur démeſurée, qui avoit été trouvé en Aſie après un tremblement de terre, avec pluſieurs autres corps de la même grandeur. On devoit les faire venir à Rome; mais l'adreſſe de *Pulcher* épargna les frais du tranſport à l'Empereur.

droient tout auſſi bien, ſi d'ailleurs la choſe en valoit la peine; mais il ne s'en ſuit pas de-là que le Géant ait été de ces mortels, parfaitement bien proportionnés dans toutes ſes parties. Il pouvoit donc arriver que l'ingénieux *Pulcher*, en donnant de juſtes Proportions aux membres divers, ait donné au Géant une perfection, que la nature lui avoit refuſée.

Mais que veut-on prouver par cette dent & cette appréciation du corps? La connoiſſance des Romains dans la ſymétrie des Grecs, connoiſſance que Pline le jeune [r] ſemble leur conteſter. Vouloir douter de la verité du fait, ne me paroît pas à propos, quoiqu'une hiſtoire de cette eſpece renouvellée dans des tems récents, ſemble nous recommander la circonſpection. Phlegon Trallianus, Affranchi d'Auguſte, & contemporain de *Pulcher* qui nous rapporte le fait du Géant, n'aura pas voulu nous en impoſer; nous ne ſommes pas accoutumés de ſoupçonner des Anciens d'altérer les faits, comme nous faiſons à l'égards des modernes à qui nous aimons tant à reprocher l'inéxactitude de l'hiſtoire. C'eſt ainſi que les préjugés ſont favorables aux preuves.

Fontenelle dans ſon Dialogue *ſur les préjugés*, nous en a montré l'utilité. Nous devons même à un préjugé, les raiſonnements que cet Ecrivain ingénieux

[r] Epiſt. II. 15.

ingénieux prête à *Raphaël*. On croyoit généralement à Rome, que parmi les concurrents de *Michel-Ange* il n'y en avoit pas de plus digne que le grand *Raphaël* pour prononcer sur la fameuse statue de marbre d'un Bacchus, d'autres disent d'un Cupidon [s]. Michel-Ange, Auteur de la statue, l'avoit enfouie dans un lieu où il savoit qu'on devoit fouiller, après lui avoir rompu un bras: il ne montra ce membre qu'après que la statue eut été déclarée antique, & que la perfection de l'art qu'on trouve dans les ouvrages grecs, eut été refusée aux Modernes. Il me semble que l'âge que *Raphaël* avoit alors, altere le préjugé qui donne à cet Artiste la qualité de juge. Je me suis écarté de mon sujet; mais je sais que vous me pardonnerez une digression qui peut justifier *Raphaël* aux yeux des Lecteurs de Fontenelle.

Je n'ai garde d'adopter la prévention d'un Perrault contre les Anciens, je ne veux point suivre le sentier scabreux sur lequel il s'est égaré. Pour éviter cet écueil gardons-nous de l'écueil contraire: par une préocupation peu philosophique, ne renonçons pas à la faculté de penser nous-mêmes.

La

s V. Richardson, Traité de la Peinture &c. Tom. III. Edouard Wright, qui nous a donné le trait de cette statue de Bacchus, a indiqué l'endroit de la rupture qui se voit à l'avant-bras droit. *Some Observations made in travelling trough France, Italie* &c. T. II. p. 397.

La hauteur que les Anciens ont atteinte dans les arts d'imitation, eſt prouvée par une infinité de chefs-d'œuvre: mais ajouter une foi aveugle à tous les paſſages qui les concernent, n'eſt digne ni d'eux ni de nous.

Les Anciens ſuivoient la fameuſe ſtatue de *Polyclete*, ſurnommée *la Règle:* nous en ferions autant, ſi nous avions le bonheur d'avoir le Doryphorus de ce grand Maître & ſon livre élémentaire. Toutefois les Anciens ſuivoient-ils *Polyclete* ſans diſtinction? Ce que j'ai rapporté au Chapitre VI. de ce chef de l'Ecole de Sicyone, combat formellement cette opinion. Les Anciens auroient-ils obſervé les mêmes Proportions dans toutes les circonſtances, dans la repréſentation d'un Apollon, d'un Doryphorus & d'un Faune? Toutes les ſtatues de marbres des Anciens reconnues pour belles, renferment-elles les mêmes Proportions? Polyclete lui-même reſta-t-il conſtamment fidele à ſa règle? Dans la repréſentations des douze Dieux du premier rang, ne ſe voyoit-il pas néceſſité de diſtinguer le Dieu des Cyclopes du Dieu des Muſes?

CHAPITRE XXXVI.

Des Proportions en particulier.

Vous n'exigez de moi un précis des Proportions du corps humain, que pour qu'il y ait de la liaiſon dans l'enſemble de l'ouvrage & qu'on puiſſe ſuivre plus facilement certains jugements. Un Artiſte n'attendra pas mes avis pour recourir aux ſources & pour conſulter les Proportions d'un Gerard Audran [a]. — —

La différence des meſures, ſe montre ſingulierement dans la partie élevée de la tête depuis le ſommet jusqu'à la hauteur du front, dans la diſtance du nombril à la poitrine, dans la longueur du genou, & dans la dimenſion d'une épaule à l'autre. Après avoir conſulté de Piles, je ſuivrai Lomazzo. L'Auteur Italien, en adoptant la méthode de Durer, les belles Proportions de dix faces, les applique à toute la hauteur du corps humain.

Une partie de proportion eſt, comme je l'ai déja dit, la troiſieme partie d'une face, & cette troiſieme partie eſt diviſée en douze modules ou minutes.

a Les Proportions du corps humain meſurées ſur les plus belles figures de l'Antiquités, à Paris chez Gerard Audran, Graveur du Roi. 1682.

Si nous comptons pour la partie ſupérieure de la tête une partie entiere de la face, & ſi nous y ajoutons deux autres parties depuis le menton juſqu'à la foſſette du cou, nous aurons dans ces trois proportions, les parties conſtituantes d'une face, & avec le viſage même nous aurons deux faces - - - - - 2

Si nous comptons de la foſſette du cou juſqu'au ſein une face, du ſein au nombril une ſeconde face, & du nombril aux génitoires une troiſieme: - 3

ces cinq faces priſes enſemble nous donneront la moitié du corps de l'homme. J'ai déja remarqué plus haut les dimenſions de la Vénus de Médicis.

Pour l'autre moitié du corps, la longueur depuis les génitoires juſqu'à l'origine du genou forme deux faces, - 2

& l'emboîture du genou à l'extrêmité du cou de pied, donne encore deux faces 2

Il reſte par conſéquent la dixieme face dont le genou nous fournit une moitié $\frac{1}{2}$

& la diſtance du cou de pied au deſſous de la plante du pied l'autre moitié - $\frac{1}{2}$

10 Faces pour la hauteur de l'homme.

Preiſsler, dans ſon Traité du Deſſin, donne au genou $\frac{2}{3}$. & à la diſtance du cou de pied à la plante du pied $\frac{1}{3}$.

La

La largeur de l'homme eſt égale à ſa longueur, lorſqu'il étend les bras. S'il plie les bras, la meſure extérieure des faces s'alonge. On peut prendre quatre faces, diviſées également par le cou depuis l'épaule jusqu'à l'origine du petit doigt 4
l'emboîture de l'omoplate à la foſſette du cou, donne la cinquieme face - 1

5 Faces

pour la moitié de la largeur, & cette largeur, priſe deux fois, donne 10 Faces pour toute la largeur de l'homme. Enſuite les doigts vous donneront encore une demi-face, qui eſt comptée tant pour l'extrêmité de l'omoplate, que pour l'emboîture du coude, lorsque le bras eſt étendu. Tel eſt le précis des Proportions : je ne ſaurois vous rendre ce calcul plus court.

Il n'eſt pas néceſſaire de rappeller aux Peintres de portrait que la largeur de l'œil forme la cinquieme partie de la largeur de la tête, & qu'elle détermine auſſi la diſtance des deux yeux. Il n'y a pas de commençant qui ne ſache cela ; mais donner à l'œil fuyant, lorsqu'il eſt placé à l'ombre, le ton de dégradation convenable, & ne pas le faire briller mal à propos par un coup de jour tranchant : c'eſt ce que n'obſervent que les Peintres qui procédent en tout avec connoiſſance de cauſe.

La longueur de la main eſt égale à la longueur de la face ; la plante du pied eſt priſe pour la ſixieme partie de la longueur du corps. Telles ſont les loix des Proportions. Le ſavant Huet remarque qu'elles ont éprouvé des altérations ; il les attribue au laps de tems, & aux forces épuiſées de la nature. " La longueur du pied de l'homme, „ dit-il, n'eſt plus la ſixième partie de ſa hauteur, „ comme elle étoit du tems de Vitruve ; à peine en „ eſt-elle la ſeptieme partie [b]. " Je ne crois pas pourtant que parmi les perſonnes du ſexe, il s'en trouve beaucoup qui traitent la nature de marâtre par rapport à la diminution de ces parties du corps [c]. Quand Homere nous dépeint Thétis les pieds blancs comme de l'argent, il a ſans doute voulu nous donner une idée de quelque choſe de plus que de leur blancheur. Mais quel mal en réſulteroit-il, ſi le Commentateur ou le Peintre, prenoit ſon parti & ne donnoit à ces pieds que la longueur d'une tête. Les Académies de Peinture condamneroient l'Artiſte ; mais certainement la perſonne dont le ſujet repréſenteroit le Portrait hiſtorié, n'en ſeroit point fâchée. Elle ſeroit plus mécontente ſi le Peintre avoit manqué le triangle équi-

b Huetiana. p. 32.

c Quelques lecteurs ſe rappelleront à ce ſujet que c'eſt, d'après cette grandeur donnée du pied, que Pythagore jugea de la hauteur d'Hercule. *A. Gellius Noct. Att. l. 1.*

équilatéral avec lequel la belle nature marque la distance d'un sein à l'autre, & celle de la gorge en général à la fossette du cou.

Le sentiment de Testelin s'accorde avec celui de de Piles par rapport à la longueur du corps humain. Il prend aussi la largeur égale à la longueur; dans la dimension de la largeur, il ajoute à la face depuis l'origine de l'épaule jusqu'à la fossette du cou, une partie ou un tiers de face. Il semble que Testelin suive la mesure de l'Hercule Commode, ou plutôt le principe général, d'après lequel la largeur de la poitrine est prise pour une beauté virile. En revanche on retranche cette proportion au dedans du bras, & on assigne à chaque moitié du bras $1\frac{1}{3}$ de face. Pour la main il reste l'autre cinquieme longueur de la face. La largeur de la poitrine dans l'endroit de l'emboîture des bras, est de deux faces, quand la figure est dans l'état de repos. Testelin entre dans plus de détails que de Piles sur cet objet: il est facile d'ailleurs de concilier les variations apparentes qui se trouvent entre ces deux Observateurs. Au contraire de Piles prend pour cette derniere partie du dedans du bras, c'est à dire depuis la moitié du bras jusqu'au poignet, une partie de plus. On pouroit sans doute partager ce différent. Mais qui peut mieux décider que l'Antique & que Gérard Audran, qui

avoit ſuivi l'Antique & qui ſavoit quelque choſe de plus que meſurer.

Audran n'a tracé ſur le papier que ce qu'il avoit meſuré avec la plus grande exactitude d'après les principales ſtatues de marbre. Il jugea à propos d'éviter les fautes de ceux qui s'étoient érigés chefs de ſecte, ou qui s'étoient contentés de deſſiner leurs figures à vue d'œil ſans les rectifier enſuite ſur le marbre. Plein de vénération pour l'Antique rien n'égale les ſoins qu'il prit relativement à cet objet, ſi ce n'eſt le ſuccès avec lequel il exécuta ſon entrepriſe. Peut-être l'aventure ſuivante en fut-elle le mobile.

Un certain Peintre françois ſe vanta de déterminer exactement les Proportions des Anciens. Louis XIV. le chargea d'entreprendre cette opération en Italie, & d'en communiquer enſuite le réſultat à l'Académie Royale de Peinture établie à Rome pour ſervir d'inſtruction aux Eleves. Les Proportions qu'il donna ſe trouverent fauſſes: il eſt facile de deviner les conſéquences qui devoient en réſulter dans une Académie de Peinture obligée de ſe regler ſur de pareils modeles.

Auſſi dans cette partie on en appelle aux Anciens. Aujourd'hui encore preſque tous ceux qui ont calculé les Proportions du corps humain ſe ſont autoriſé des dimenſions de Vitruve. Vous trouverez,

verez, mon ami, que Preiſsler qui ſuit Albert Durer dans ſon ouvrage des Proportions, s'accorde infiniment plus avec Vitruve que Hogarth.

Les deux Obſervateurs allemands prenent huit têtes pour dix faces. Chez eux, il eſt vrai, l'élévation de l'origine du front jusqu'au ſommet de la tête, n'a que $\frac{2}{3}$ d'une partie, & la diſtance de la foſſette du cou au menton n'a qu'une $1\frac{1}{3}$ de partie. Par-là vous diminuez dans la comparaiſon avec le calcul précédent, une partie entiere que vous retrouvez dans la diſtance du nombril à la foſſette du cœur. Or pour une face entiere du calcul précédent, vous en aurez $\frac{4}{3}$, ou vous aurez cet accroiſſement dont de Piles fait mention au ſujet de l'Apollon du Belvedere & qui eſt regardé comme un embelliſſement en général.

Hogarth ſemble ne pas ſe rappeller cet accroiſſement de l'Apollon, ou ne point le conſidérer comme une exception, lorsqu'il cherche la majeſté de ce Dieu dans une ſimple addition de grandeur, ou dans l'alongement du cou, du pied & de la cuiſſe, à l'excluſion expreſſe du corps [d]. Il eſt vrai, en ſuivant Albert Durer dans les Proportions, que nous a données Preiſsler, nous ſommes diſpenſés

[d] *Analyſe of Beauty* &c. De Piles marque une face du nombril aux parties naturelles, & il donne une demi partie de plus à l'Apollon.

de faire cette exception par rapport à l'Apollon. Mais M. Hogarth permettroit-il à Albert Durer d'appuyer ſon ſentiment? Ou ſuivroit-il ſur cet objet un ancien Critique anglois, inconnu à nous autres Allemands?

Mon apologie d'Albert Durer & mes objections contre les ſentiments de Hogarth, n'ont point pour objet de porter atteintes aux excellentes remarques de cet Ecrivain; il eſt à ſouhaiter que les Artiſtes profitent des bonnes choſes que ce livre renferme.

Poſons le cas, que nous adoptions exactement les Proportions de Preiſsler d'accord avec celles de Vitruve, avec l'unique exception, que l'élévation du front au ſommet de la tête ait une partie entiere au lieu des deux tiers en queſtion, & que la diſtance du menton à la foſſette du cou, renferme deux parties entieres à la place d'une partie & un tiers: qu'en réſultera-t-il? La face n'éprouveroit aucun changement, la tête deviendroit un peu plus grande & toute la figure ſe trouveroit alongée d'une partie.

Il me ſemble que cela pouroit nous donner la clé du chiffre, lorsqu'on a remarqué plus de dix faces dans de certaines Antiques, quoique les Auteurs de ces ſtatues n'ayent pas paſſé les huit têtes, ou, quoiqu'en ſe reſtreignant à ſept têtes & demies, ils ayent donné dix faces à leurs figures.

Je

Je ne ſais ſi je m'exprime aſſez clairement, ou ſi je viendrai à bout, comme je m'en flatte, de combiner aſſez bien Audran avec Preiſsler. — "Oui, „vous vous en flattez aſſez gratuitement, pourez-„vous m'objecter: car vous ſemblez inſinuer, qu'on „peut conſerver huit têtes, ſans s'attacher expreſſé-„ment aux dix faces de Vitruve."

A cela je reponds, que ce n'eſt pas une pure imagination, que quelques Antiques où ſe trouvent ces meſures renferment le principe de cette penſée. Perſonne ne ſera obligé de s'écarter de Vitruve au de-là de ces meſures: & l'Artiſte en le faiſant doit avoir de puiſſants motifs par rapport à la qualité du perſonnage qu'il repréſente, quand il fait un Apollon, par exemple.

Sans doute des motifs tout différents ont porté de certains Maîtres célèbres, dont les ouvrages nous offrent les Proportions les plus exactes, de s'en écarter dans des circonſtances ſpéciales & dans des membres particuliers. Ces circonſtances nous frappent moins: nous ne pouvons que les préſumer. Il n'en eſt pas de même des membres; nous pouvons les meſurer, & je ne ſache pas qu'Audran, qui a fait ſur cet article les obſervations les plus exactes, ait jamais été contredit par perſonne.

On ſuppoſe avec raiſon qu'un auſſi habile Artiſte qu'Audran qui, outre ſa force dans la Gravure, mérite

mérite d'occuper une des premieres places parmi les grands deſſinateurs de ſa Nation, quand il nous donne l'agrandiſſement des membres comme quelque choſe d'extraordinaire, n'aura pas manqué de déduire dans l'extenſion des parties extérieures à l'emboîture des os, ou aux articulations, tout ce que la nature des ces parties ſemble exiger.

C'eſt ainſi que le Laocoon & l'Apollon ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite, le premier de quatre minutes ou $\frac{1}{7}$ de partie, le ſecond de près de neuf minutes. L'Auteur de la Vénus de Médicis a donné à la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus qu'à celle qui porte ; & la jambe droite du plus grand des fils de Laocoon eſt preſque de neuf minutes plus longue que la gauche.

Après cela ne verrons nous pas la foule des Deſſinateurs médiocres ſe féliciter de leurs rares productions, &, dans leur ridicule imagination, aborder les grands Maîtres de l'Antiquité avec la même confiance que l'âne de la Fable aborde le Lion? *Eh, bon jour frere! dit maître Aliboron en approchant le Roi des Animaux.* Qu'exigeoit *Phidias* des Athéniens, lorsque ceux-ci, mécontents de ſa Minerve, donnerent la préférence à celle *d'Alcamene* qui avoit ſu donner un beau fini à ſon travail? Il vouloit qu'ils ne le jugeaſſent, que lorsque ſa ſtatue

ſeroit placée au lieu de ſa deſtination. En effet quel changement ſubit dans la déciſion des ſpectateurs, lorsque la figure de *Phidias*, qui conſidérée de près ne paroiſſoit qu'ébauchée, fut apperçue dans ſon véritable point de vue? Alors le travail recherché d'*Alcamene* qui ignoroit la ſcience de l'Optique, diſparut entierement, pendant que celui de *Phidias*, par ſes ſavants raccourcis & ſon air de majeſté, gagna tous les ſuffrages. Les figures de la colonne Trajanne ne s'agrandiſſent-elles pas à raiſon de leur hauteur & de leur diſtance, non pour les faire paroître plus grandes, mais pour les tenir dans la même proportion avec les figures placées plus bas?

L'effet qui réſulte pour un objet placé à une certaine diſtance de la vue, détermine l'intention principale de l'Artiſte; & les moyens de produire cet effet, ſont pour lui des loix auſſi abſolues, que les Proportions d'une figure faite pour être vue de près.

Qu'il me ſoit permis de rapporter à ce ſujet les ſentiments d'Audran, d'autant plus que ſon ouvrage n'eſt pas auſſi répandu qu'il mériteroit de l'être. "Ces figures, dit-il, étoient faites, pour „être placées dans des endroits d'où elles étoient „principalement vues de certains côtés avec des hau„teurs & des diſtances, qui pouvoient changer les „appa-

„apparences de l'objet. Les parties, que nous „avons remarquées, paroiſſant alors en raccourci, „auroient ſemblé défectueuſes; & c'eſt à mon „ſens, ce qui a obligé de les tenir plus longues; „d'où nous pourrions tirer une leçon importante, „qui eſt que, lorſqu'une figure doit être vue de „tous côtés, & d'une diſtance à la pouvoir entie„rement examiner, il faut lui donner les Propor„tions telles que nous les trouvons dans l'Antique, „aux parties qui ſe font voir ſans aucun raccourci. „Mais ſi la figure devoit être placée avec des aſſu„jetiſſements à des lieux où à des diſtances qui en „dérobaſſent quelque partie à nos yeux, alors il „ſeroit beau, & peut-être néceſſaire, d'uſer de „ces ſavants artifices dont les Anciens ſe ſont ſi „heureuſement ſervis.“

Rien de plus ſolide que le jugement d'Audran: je ne voudrois pourtant pas qu'un Artiſte allemand ſe vit ſouvent dans la néceſſité d'avoir recours à un pareil artifice. Je doute que ſes contemporains ſoient diſpoſés à lui rendre juſtice. Il faudroit que ce fut un Italien qui réunit le goût des Grecs à la bonne diſpoſition pour les Allemands.

On a même ſacrifié quelque choſe à la beauté du groupe, lorſqu'on s'eſt permis de repréſenter les fils de Laocoon, dans les Proportions des Adole-

Adoleſcents [e], mais non pas dans l'accord du naturel relativement à la grandeur de leur pere. Dans ce groupe, la ſubordination vient très-bien à l'aide des figures acceſſoires.

Il me ſemble qu'il eſt plus utile de rechercher les cauſes, qui ont porté les grands Maîtres à s'écarter de la règle ordinaire, que de s'en rapporter uniquement à leur autorité. Le Philoſophe obſerve le cours du ſoleil, l'Indien ſe proſterne devant cet aſtre & l'adore : tous deux reconnoiſſent ſa lumiere bienfaiſante.

[e] Le plus grand des enfants de Laocoon à ſept têtes & demies & l'autre en a ſept. Virgile ſemble leur donner une taille plus petite.

— & primum parva duorum
Corpora natorum ſerpens amplexus uterque
Implicat, & miſeros morſu depaſcitur artus.
Æn. II. v. 213.

CHAPITRE XXXVII.

De la ligne de beauté dans les Attitudes & les Contours.

L'action & la réaction des muſcles [a], ainſi que leur ſimple ſituation, embelliſſent le contour & lui donnent ſous la peau délicate d'un corps de jeuneſſe une forme agréable & ſerpentine. Telle eſt l'attitude naïve d'un homme qui ſe tient ferme ſur le pied qui le porte, & qui laiſſe aller l'autre nonchalamment en arriere, en dirigeant la tête vers l'objet qui l'occupe. C'eſt là ce que nous indiquent les ſtatues capitales de l'Antiquité. Quant à la doctrine du trait, les Ecoles de l'art nous ont prôné tantôt les lignes ondoyantes & ſerpentines, tantôt le maintien dégagé de l'homme qui reſſemble à la flamme s'élevant par ondes; de tout tems elles nous ont enſeigné, ce que Hogarth aujourd'hui nomme la ligne de la beauté & de la grace. Parent, comme nous l'avons dit au commencement de cet ouvrage, ſemble avoir donné le ton, ſur lequel le Critique anglois & d'autres ont continué.

La ſingularité qui ſe trouve dans cette diverſité d'opinions, c'eſt que quand l'un prouve que la ligne

a V. Traité de la Peinture, par Leonard de Vinci; Chapitre 225.

ligne de la beauté eſt ſerpentine, l'autre ſoutient qu'elle eſt elliptique [b], un troiſieme, comme de Piles, qu'elle eſt circulaire. Pendant que nous remarquons dans le tout & dans les parties du corps humain, ainſi que dans tous les objets de la nature une variété harmonieuſe & une force combinée pour l'effet de ces parties avec le tout. La forme circulaire de la prunelle de l'œil ne ſe trouve répétée ni aux paupieres, ni celles-ci à la forme elliptique ou cycloïde de la prunelle. La paupiere inférieure eſt encore diſtinguée de la prunelle ſupérieure. Et ce ſont ces formes priſes enſemble, qui compoſent la beauté de l'œil.

Sachons gré à ceux qui nous font remarquer la beauté dans les parties ſeparées du corps humain. Et quoi de plus raiſonnable, de plus analogue aux préceptes de l'art, que d'étudier ces parties dans l'Antique? Le réſultat de ces remarques, me donneroit la beauté du profil d'un viſage [c], ſans m'empêcher de trouver, pour la tournure de la tête où l'on apperçoit encore en grande partie l'œil fuyant, l'embel-

b Hogarth prouve que l'araignée ne ſauroit être belle, parce que toute ſa figure n'offre rien d'ondoyant. Ce qu'elle perd avec Hogarth, elle le regagne avec Parent, qui préfere la forme elliptique à toutes les autres.

c Voyez ſur cet objet les Réflexions ſur les Ouvrages de l'art de M. Winkelmann. Journal Etranger, Avril 1760.

l'embelliſſement de l'ovale dans la douce infléxion des tempes vers l'œil & dans l'élévation inſenſible de la joue, qui s'arrondit elliptiquement du côté du menton. L'idée des forces néceſſairement combinées pour produire l'effet de l'enſemble, ne me feroit jamais perdre de vue la deſtination de cet effet dans les beautés de détails. Les parties qui conſtituent la beauté du viſage auroient peut-être le premier droit de me fixer une ligne de beauté, ſi j'en avois reconnu la néceſſité avec l'excluſion de toutes les autres lignes. Par rapport à la poſition du corps, la moyenne ligne ondoyante en impoſeroit au goût excluſif. La ligne elliptique me préſcriroit des règles importantes pour la beauté des vaſes; pendant que la commodité & la variété réunies m'impoſeroient des préceptes encore plus importants pour l'ordonnance de certains vaſes. En liſant dans Homere que Vénus, ayant apparu à Helene ſous la forme d'une Vieille, ſe fit connoître tout d'un coup à cette Princeſſe par la beauté de ſon ſein, je ne m'interdirois pas entierement la ligne elliptique de Parent qui la préfere à la ligne circulaire: mais je prierois ce Critique, s'il vivoit encore, de ne pas mépriſer les principes de de Piles.

Les pierres gravées, les bas-reliefs des Anciens, mes études favorites, me fourniroient les modeles pour tracer un beau profil. Je prierois auſſi le Peintre,

Peintre, de ne pas oublier les douces infléxions de ce profil dans les teintes d'un viſage tourné en avant: mais en même tems j'examinerois en ſilence, ſi la plus belle ordonnance d'un tableau, lorsqu'on peut introduire un beau déſordre pittoresque par l'inégalité des objets, permet de répéter pluſieurs viſages d'un profil parfait.

La tête bien que ſuſceptible de la plus haute beauté, ne forme jamais qu'une partie du tout. Dans un beau tout, on apperçoit des contours & des ſurfaces qui par des infléxions & des ſaillies répandent de la variété, & qui par leurs combinaiſons ſimples & leurs rapports harmonieux, facilitent à l'œil le moyen de les parcourir. Cette perception eſt le partage de la jeuneſſe; & la beauté miſe en mouvement, la grace même, ne prend pas un autre tour. Le viſage varie avec la direction du corps, comme les parties du corps changent entre elles. Vous ne verrez que l'âge obtus étendre la main parallele au bras en ligne directe. La ligne perceptible ſerpente plus ou moins: dans les traits même de la bouche, je l'apperçois dans une direction contraſtée. Qu'eſt-ce qui m'empêche de prendre le trait caractériſtique de ces belles parties pour la ligne de la beauté? Qu'elle ſoit donc dans ce cas la ligne de la beauté! — qu'elle le ſoit même dans toutes les circonſtances!

Dans toutes les circonſtances? — Mais ce bâtiment où les belles parties verticales décélent par tout le compas, n'eſt-il pas beau? Qu'eſt-ce qui me déplaiſoit à cet autel, que *Pozzo* a exécuté avec des colonnes torſes? La répétition de la ligne ondoyante. Cette ligne, faite pour me charmer dans le corps humain, ne me fatigueroit-elle pas les yeux à la fin, ſi l'on s'en ſervoit généralement pour les édifices, les ornements & les uſtenciles, & ſouvent même pour les choſes qui exigent encore moins l'apparence de la ſolidité? Oſerois-je inférer de la beauté du corps humain ſur tout ce qui m'entoure? Si ma vue oſoit pénétrer avec un Fontenelle dans les ſpheres ſupérieures, la conſtruction du tout où il ne régne que de l'harmonie, me feroit trouver des beautés dans la ligne elliptique, ſi d'ailleurs les perfections de cette nature convenoient auſſi bien à nos ſens qu'à notre eſprit. Cependant dans cette même conſtruction du tout, la variété combinée, me recommanderoit un doute de précaution — — ou plutôt un doute d'obligation. J'établirois donc, que la ligne ondoyante, ſans être la ligne univerſelle, eſt pour le corps humain l'unique ligne de la beauté.

L'unique ligne de la beauté? — Mais laquelle ſera-ce? Combien ne voit-on pas ici de lignes réunies qui concourent à la formation d'un beau tout. Toutefois j'en veux donner une. — Mais com-

comment le prouver? Les cas particuliers ne prouvent que pour les cas particuliers. Que ma ligne ondoyante ſoit ſouple comme la vigne qui embraſſe amoureuſement l'ormeau, & elle aura plus de variété! Qu'elle ſoit la ligne de la grace, même pour les attitudes! — Ainſi ſe retourne Atalante au milieu de ſa courſe, ainſi, & plus fortement encore, ſe retourne du corps ſupérieur, Déjanire enlevée par le Centaure Neſſus, lorsqu'elle appelle Hercule à ſon ſecours. — L'obſervation eſt exacte. Mais cette attitude ne paroîtra-t-elle pas exagérée pour rendre une certaine expreſſion douce, & ne perdra-t-elle rien du gracieux? Doute fâcheux! Eh bien, que pour l'expreſſion de la grace, la tournure du corps s'approche de la ligne moins contournée! — Mais alors la ligne en queſtion n'eſt pas l'unique ligne de la beauté. — De quoi me ſert donc une modification, lorsque la nature me refuſe ſon aprobation? Une qualité eſſentielle de la grace, c'eſt la naïveté, la franchiſe dans la variété; & la ligne que j'indique décele de la contrainte. Il me reſte à admirer la diverſité dans les parties, & la main du Créateur, qui a imprimé l'unité à la variété du tout, & qui a guidé l'eſprit de l'Artiſte imitateur.

Je vous donne ici, mon cher ami, la ſuite de mes penſées, avant de vous communiquer leur application au précepte ordinaire des contours.

Vous ne pouvez jamais trop recommander à votre Artiſte l'inſpection de la beauté de l'enſemble. Nous ne le tiendrons pas quitte pour cela de la beauté des parties. Sans cette beauté, le tout eſt inſipide. Quand même le tableau nous auroit appellé, il ne pouroit jamais nous arrêter ſans les charmes d'un beau faire. A l'article de l'exécution, je parlerai avec autant de chaleur en faveur des parties, dans lesquelles il faut que le feu poëtique de l'Artiſte ſe ſoutienne jusqu'au bout de ſon travail, que je parle maintenant en faveur du tout-enſemble: avec autant de chaleur que ſi je n'avois rien exigé jusque-là de votre Eleve.

CHA-

CHAPITRE XXXVIII.

Des beaux Contours qu'on apperçoit dans la nature.

Imitons, disoit *Lysippe*, la nature telle qu'elle paroît à nos yeux. Il ne faut pas demander si un *Lysippe* a voulu parler de la belle nature. Cependant rendre les objets tels qu'ils paroissent, c'est ce que nous pouvons apprendre de la nature en général, sans y apporter un choix particulier.

Ce n'est pas comme un simple artifice qu'on recommande au Peintre le moëleux & le vaporeux dans les Contours. Au moyen des tons de dégradation & de la perspective aërienne, ainsi que de la belle marche & de la perspective linéaire, cette adresse lui est imposée par la nature comme une nécessité.

L'interposition de l'air mérite d'abord notre attention. L'air diminue à nos yeux l'impression des couleurs sur les objets à raison de leur distance. Ces couleurs, à mesure qu'elles se dégradent, prennent une teinte bleuâtre & reçoivent enfin ce ton que les Peintres nomment la couleur aërienne. C'est dans ces couleurs que se jouent les demi-teintes, avec lesquelles les parties fuyantes s'offrent à la contemplation du spectateur, ainsi qu'à l'imita-

tion de l'Artiſte : telles ſont ſurtout les parties lumineuſes de l'objet, tandis que les reflets viennent ſouvent à l'appui des côtés ombrés. Ici les teintes s'affoibliſſent, comme les lignes fuyantes ſe racourciſſent dans la perſpective. En conſéquence de cette remarque & de cette néceſſité eſſentielle dans l'imitation, nous donnons à la diminution des teintes le nom de perſpective aërienne. Quant à l'effet qu'elle produit ſur toute la compoſition, effet qui renferme la diſtribution des lumieres & des ombres, nous l'appellerons le ton de la dégradation.

Comme les parties du tableau, qui s'affoibliſſent & qui s'enfoncent dans l'air participent de ces tons adoucis & en quelque ſorte de cette couleur aërienne, il faut que les parties ſaillantes des figures placées ſur le côté, le nez, le menton, les mains étendues, &c. en ſoient ſingulierement frappées. Dans un ſujet tel que Déjanire enlevée & criant au ſecours, nous n'avons ſans doute pas beſoin de recommander la fonte des couleurs dans les lignes extérieures des mains élevées au Ciel. C'eſt par cette adreſſe que la joue fleurie d'une jeune perſonne peinte par *Manyocki*, reçut une couleur gracieuſe, approchant de celle de la pêche, teinte bien différente du pourpre ou de la brique d'un *Beccafumi*, d'un *van der Myne* & de quelques autres Peintres modernes. Je reviendrai ſur ce ſujet à l'article des demi-teintes.

On

On peut m'objecter que dans une certaine distance cette économie n'est sujette à aucun doute, mais que dans les objets tout près de la vue, il ne faut pas que l'interposition de l'air empêche de discerner les choses. — — Prenons environ cinq pieds pour la distance du modele, nous trouverons que les touffes de cheveux, divisées à l'infini, se réunissent en masse, & justifient les couleurs noyées les unes dans les autres contre l'expression détaillée de ces parties infinies. Plus l'objet est proche, plus il est facile de prouver que les extrémités doivent être adoucies avec un pinceau moëleux. Ce n'est pas par une séparation tranchante que la bouche se lie avec la peau contiguë, sous laquelle souvent le moindre jeu des muscles indique des traits caractéristiques de beauté. L'Artiste, en recourant aux demi-teintes rompues, a soin de fondre le Contour de la bouche. Un pinceau nourri avec ménagement de cette couleur, se promene sur l'élévation de la lèvre &, guidé par les graces, se perd dans les limites de la peau blanche. Ici la mollesse des chairs bannit toute acreté: ce moëleux est le fruit d'une main résolue qui promene le pinceau en jouant. Mais aussi dans cette manœuvre il faut que l'Artiste sache s'arrêter à propos. Le miroir lui apprendra quand il sera tems de le faire.

La grace de la bouche qu'on trouvoit dans les figures des tableaux de *Parrhasius*, nous fait tirer

l'induction qu'il n'étoit pas moins habile à rendre la délicateſſe dans les contours & les extrémités: auſſi Pline [a] lui donne-t-il la préférence ſur tous les Peintres anciens pour l'intelligence de ces parties.

Veut-on que je particulariſe mes raiſons par rapport à la néceſſité de ſoigner ces parties, les détails ſuivants, conjointement avec la perſpective aërienne, fourniront un ſurcroit de motifs.

Cette délicateſſe du Contour, ce vaporeux des ſurfaces, comme le velouté de la pêche, eſt répandu en quelque ſorte ſur tous les corps, ou ſur la

[a] „Il eſt vrai, dit Pline, c'eſt beaucoup pour la Peinture „de peindre le corps & le milieu des membres, parties „dans leſquelles pluſieurs ſe ſont acquis de la réputa„tion; mais c'eſt beaucoup plus encore pour l'art de „rendre les extrémités des figures & d'apporter des „adouciſſements dans les endroits où finit le contour. „Car il faut que cette ligne des extrémités tourne autour „de la figure, & ſe noye de maniere dans les teintes, „qu'elle promette plus qu'elle n'exprime & qu'elle indi„que même ce qu'elle eſt obligée de ſouſtraire à l'œil." — Ce paſſage de Pline nous offre en quelque ſorte une deſcription de l'Ange qu'on voit dans le tableau de St. George du *Correge*. Le contour de cette belle figure ſe perd dans la fonte de la couleur. Ici le corps a de la rondeur & l'air circule à l'entour; l'œil du ſpectateur ſe promene aiſement autour de la figure. C'eſt pour le plaiſir de l'imagination que le génie du Peintre a étendu les limites de l'art, que le contour reſſenti de quelques autres Artiſtes a reſſerrées.

la ſuperficie de tous les corps. Il faut ici que le ſavant Deſſinateur ſache ſuppléer ou modérer; mais il faut que l'habile Peintre ſache achever & prêter le preſtige à l'imitation. Souvent la mouſſe tapiſſe des quartiers de rochers & des troncs d'arbres, ou ſe nuance avec la teinte du gazon, pour embellir la terre par un tapis de verdure. On voit avec le même charme pour l'œil l'élévation ombrée du côteau ſe ſéparer de la profondeur éclairée du vallon, parce que la partie lumineuſe joue ſur les pointes de l'herbe, ou plutôt, parce que la lumiere qui vient de côté, paroît ſe rompre contres ces pointes.

L'Académie françoiſe de Peinture [b] confirme mon ſentiment par d'autres principes. Pour adoucir le tranchant aigu du Contour, elle donne, outre l'intermiſſion de l'air, un effet adouci aux doubles rayons des yeux. Le petit poil presqu'imperceptible ſur la peau la plus délicate, le coton des étoffes les plus fines, & la poudre même qui s'attache aux corps ſolides diſperſés dans la campagne, rien ne doit échapper à notre attention, ſi nous voulons remonter à l'origine des traits adoucis de la nature. Pourquoi ſous l'aſpect du même rouge, la pêche interrompue & veloutée nous paroît-elle plus belle que la pomme liſſe & brillante?

Laireſſe

b V. Sentiments des plus habiles Peintres ſur la Pratique de la Peinture &c.

Laireſſe, pour empêcher que le tranchant net du plâtre d'un magnifique ſalon dans un tableau, ne ſoit dur & desagréable à l'œil, propoſe un expédient, c'eſt de répandre de la poudre ſur les objets. Si nous rejettons cet artifice comme une minutie, nous aurons peut-être de la peine à concevoir pourquoi *Steenwyk* & les deux *Neefs* ont peint les percés & les enfoncements de leurs Egliſes d'une touche plus moëleuſe, que *Jean van der Heyden*, Peintre d'ailleurs eſtimable, n'a rendu le pavé de ſes marchés & les pans de ſes murailles. On peut dire, que cela dépend du pinceau gras & pâteux. A la bonne heure! mais il faut auſſi que le pinceau trouve à exprimer de la variété dans les teintes, dont la ſimple fonte des couleurs n'interrompt pas la monotonie.

Que manque-t-il par rapport à ce dernier point aux tableaux hiſtoriques de *Chriſtophe Amberger*? Le pinceau de cet habile Maître n'eſt rien moins que maigre. La propreté du travail rend ſes ouvrages recommandables, & encore plus l'exacte obſervation de la perſpective. Les figures ſont correctement deſſinées, & ſavamment diſpoſées; partout les couleurs ſont bien rompues ou bien couchées ſur la toile. Mais ce qui manque aux tableaux de ce Maître, c'eſt le ſtratagême de Laireſſe, d'offrir les objets ſous un aſpect un peu poudreux; la propreté y eſt pouſſée trop loin & les

les objets y ſont indiqués trop clairement pour être beaux. Il eſt vrai auſſi que l'expreſſion tranchante des objets éloignés, peut porter atteinte aux tons de dégradation & à la perſpective aërienne. La peau la plus délicate, rendue avec une extrême netteté, perdroit de ſa beauté, ſi notre œil pouvoit y diſtinguer les moindres fibres. Rien ne nous paroît quelquefois plus piquant que les traits gracieux du viſage, voilés par une gaze légere qui, en nous cachant les taches de la peau, nous offre des beautés ſéduiſantes & nous en fait deviner encore plus. Dans la Peinture nous devons en quelque ſorte cette gaze, à l'interpoſition de l'air dont nous avons parlé. Souvent notre curioſité veut être piquée par un ſurcroit de charmes, mais elle ne veut jamais être raſſaſiée *. C'eſt un artifice, mon ami, que je devrois vous céler, pour ne pas me condamner moi-même. Cependant pour donner un pré-

* De-là vient que certains Payſages gravés à l'eau forte plaiſent ſouvent plus que ceux qui ſont exécutés d'un burin ferme. Il me ſemble que cette indication vague, ce déſordre apparent offre plus de naturel dans le feuillage & dans les objets agités par le ſouffle du moindre vent que les tailles arrangées d'un beau burin. D'ailleurs dans les premiers Payſages, l'obſervateur trouve une infinité de choſes que ſon imagination peut étendre. Il a le plaiſir de deviner ce que des traits ſpirituels ont plutôt indiqué qu'exprimé. C'eſt par cette raiſon que les amateurs cherchent avec tant de ſoins les eſtampes que les habiles Maîtres ont gravées eux-mêmes.

préſervatif à votre Artiſte, il faut que je jette encore un coup d'œil ſur la conformation humaine.

La fonte des couleurs ne doit point cacher le Contour le plus juſte, elle doit ſeulement le voiler. L'obſervation ou la négligence de ce précepte opere l'arrondiſſement, ou affoiblit le relief des figures dans leurs proportions par rapport aux fonds. Mais ſuppoſé que ces principes ne donnaſſent aux tableaux que le caractere diſtinctif d'après lequel on dit qu'une compoſition eſt rendue avec fineſſe ou avec dureté, il réſulteroit toujours que les morceaux d'un *Chriſtophe Schwarz*, ou d'un *Gilles Coignet*, ſeroient bien plus éſtimés, s'ils flattoient auſſi agréablement l'œil par leur ſuavité, qu'ils ſatisfont l'eſprit, ſurtout ceux du premier, par leur ordonnance. J'ajouterai encore que le trait qui forme le Contour, de même que le plan de perſpective le plus axact, où l'on a effacé les premieres lignes, peut être corrigé & réparé à volonté. Le grand Deſſinateur, dans les deſſins les plus terminés, ne doit que voiler les membres de ſes figures de maniere que la drapperie accuſe le nud. Le Deſſinateur indécis ne trouve ici aucun ſubterfuge. L'Artiſte, ferme dans les règles de ſon art, s'en tiendra à la derniere maniere de *Raphaël*, & tâchera de ſe garantir de la ſéchereſſe des traits de l'école du *Perugin*.

CHA-

CHAPITRE XXXIX.

Du caractère des Contours & des différentes ſortes de deſſin.

On exige que les Contours ſoient coulants, bien dirigés, dégagés des ſaillies anguleuſes & des ruptures ſubites. L'âge & le ſexe, ainſi que le caractere & la condition de la figure déterminent la force ou la douceur dans le trait qui forme le Contour.

Dans la ſtatue d'Hercule ſculptée en bois par la main de *Dédale*, pere des ſtatuaires, le manque de ce ragoût, ſi propre à charmer la vue, ſe trouvoit réparée par la force & la grandeur; on remarquoit dans les ouvrages de ce Maître, que le Contour reſſenti rendoit très-bien la majeſté des Dieux. Mais quels Dieux, & dans quel époque de l'art? Aujourd'hui encore les Contours grands & réſolus du fils d'Alcmene, caractériſent des membres d'une force plus qu'humaine, tandis que la forme la plus noble, l'arrondiſſement le plus délicat, nous offre le Dieu du ſoleil. Les Satyres & les Silenes forment le vulgaire des Dieux de la Fable; ils doivent être caractériſés par des formes reſſenties & très-ondoyantes.

Certains connoiſſeurs ſemblent ne pas ſe rappeller cette diviſion d'Ovide, lorſqu'ils s'étonnent que

que la configuration des Faunes ou des Silenes ne leur offre pas la forme ſvelte dont la figure de Mercure a pu leur laiſſer une idée. Repréſenter un corps ſi lourd à un goût ſi rafiné, à des yeux ſi clairvoyants! Cela n'eſt pas tolérable, & peut-on demander cette tolérance à ceux qui, dans un grand tableaux placé à la diſtance convenable, ne ſauroient trouver le point de vue pour le raccourci des membres larges & de leur dégradation, objet qui concourt à l'illuſion des yeux? Mais ceux qui donnent plus de hauteur que de largeur à une galerie de tableaux, connoîtroient-ils mieux ce point de vue que ne le connoiſſent les Amateurs en queſtion?

La configuration de l'ivreſſe donne très-ſouvent au pere nourricier de Bacchus le caractere qui le diſtingue du Dieu du vin paré des agréments de la beauté & de la jeuneſſe, de Bacchus que *Michel-Ange* & l'Antique ont repréſenté à côté d'un Faune, pour faire contraſter, par la différence des Contours, la forme divine avec la forme ruſtique. Vous ſavez que cette diviſion eſt académique.

L'image de Vénus, Déeſſe de la volupté délicate, ainſi que celle de Bacchus, Cultivateur de la vigne, devroit porter l'expreſſion des plaiſirs honnêtes. Quelle différence entre la Vénus céleſte & la Vénus terreſtre dans l'hiſtoire de l'art, ainſi que dans la deſcription des Poëtes & des Philoſophes!

phes! Mais dans l'une & l'autre figure on veut que l'élégance des contours ſoit portée à toute la perfection poſſible. La différence qu'y mettroit l'Artiſte ſeroit réputée un défaut. La tête de la Vénus de Médicis, ſuivant la remarque de Keyſsler, a toujours eſſuyée une petite cenſure. Cependant la tête de Fauſtine la jeune, eſtimée plus belle que celle de la Vénus en queſtion, ne doit pas nous priver du plaiſir & de l'inſtruction que nous offrent les autres perfections de cette fameuſe ſtatue Greque.

La beauté de l'Apollon Pythien eſt élevée au-deſſus de la conformation humaine, pendant que celle-ci nous charme dans le Méléagre de Picchini & dans l'Antinoüs du Belvedere, comme des modeles d'une belle jeuneſſe. Veut-on figurer des Athletes, des Gladiateurs, l'Antiquité nous en a laiſſé des exemples. Veut-on traiter l'enfance ingénue, il faut fréquenter l'école de *l'Algarde* & du *Flamand*. Les attachements ſolides des membres dans le Laocoon, loin de nous annoncer la haute vieilleſſe, comme le prétend Abraham Boſſe, nous offrent l'âge viril dans tout ſon développement ſous le perſonnage de ce Grand-Prêtre d'Apollon. Les parties ſont enflées par l'effet du venin des ſerpents: vous adoucirez ces parties dans l'imitation & dans un ſujet différent. Un eſprit judicieux ſait alors ce qu'il faut prendre & laiſſer.

Michel-Ange ne fut pas moins enthouſiaſmé de ce grouppe que du fameux Torſe repréſentant Hercule aſſis. Au jugement de ce grand Maître, le Torſe eſt la figure la plus parfaite, & la tête du Laocoon, au rapport de Boiſſard, le morceau le plus inimitable de l'Antiquité. L'on ne doit pas s'étonner de ce jugement de *Michel-Ange;* la connoiſſance intime de l'art s'accorde ici avec le goût particulier de l'Artiſte. La louange donnée à l'Hercule antique, retomboit ſur celui des Modernes, qui déployoit ſa force dans la repréſentation de la nature vigoureuſe & dans l'expreſſion des muſcles ſuivant leur vrai caractere. Il ſeroit à ſouhaiter que ce grand homme, plein de penſées ſublimes ſur l'enſemble d'une compoſition, nous eut laiſſé quelque choſe de plus qu'un ſimple modele en cire [a], qu'il nous eut donné un Hercule exécuté d'après ſon idée. Dans ce modele l'Artiſte repréſente le Héros aſſis, plongé dans des réflexions profondes. Un coude appuyé ſur le genou & la main de l'autre bras poſée ſur le giron, la figure offre une attitude analogue au caractere d'un Héros qui médite & qui roule de grands deſſeins dans ſa tête: l'imagination avoit la liberté du choix. Après la deſcription idéale que Winkelmann nous a donnée de cette figure

a Ce modele ſe voit préſentement dans le cabinet Impérial de Florence. V. Richardſon. Tom. III. p. 118.

figure mutilée, on ſe rappelle à regret l'opinion vulgaire [b], qui dit que le Héros eſt aſſis à côté d'Iole ou d'Omphale & qu'il file ſa quenouille.

Nos Académies penſent & choiſiſſent comme le jeune Vaſaro [c] de Ferrare lorſqu'il demanda un

 deſſin

b L'Abbé du Bos nous apprend que le Torſe de Belvedere & le Paſquin, venoient d'un grouppe repréſentant Alexandre bleſſé & ſoutenu par des ſoldats. *Réflexions Critiques Tom. I. Sect. 50.* Je ne ſais ſur quoi cet Ecrivain fonde ſon jugement; ſi le Torſe eſt une figure acceſſoire, je voudrois voir la figure principale du grouppe.

c *Michel-Ange*, voulant marquer ſa reconnoiſſance à Vaſaro pour un ſervice qu'il lui avoit rendu, lui dit de lui demander quelque choſe. Le jeune homme le pria de lui deſſiner un Hercule debout. L'Artiſte exécuta cette idée avec une promptitude inconcevable. Mais avant de ſe mettre à l'ouvrage, il ſe retira un peu à l'écart & médita ſon ſujet dans l'attitude du recueillement. Armenini leur contemporain, a grand ſoin de remarquer cette circonſtance; il décrit ce deſſin qu'il a vu comme un chef-d'œuvre, & il dit qu'il étoit d'une ſi belle exécution, même par rapport au fini, qu'on pouvoit le regarder comme un ouvrage de pluſieurs mois. Le fini n'étoit donc pas capable de refroidir l'eſprit de l'Artiſte, & ne ſauroit être un objet de critique, lorſqu'il renferme d'ailleurs l'eſſentiel de l'art: les exemples des plus grands Maîtres ſont contraires aux deſſins faits à la hâte & ſans penſer auparavant. Vaſaro donne une leçon importante à ceux qui commandent de grands ouvrages aux Artiſtes: il montre par-là combien il eſt néceſſaire de connoître le caractere de chacun.

deſſin à *Michel-Ange*. Elles recourront à l'Artiſte Florentin pour avoir le modele d'un Athlète vigoureux ou d'une figure de force; elles s'adreſſeront à *Annibal Carrache* pour avoir l'image d'un héros moins puiſſant, mais plus agile, elles conſulteront *Raphaël* pour ſaiſir l'idée des formes heureuſes & des airs de têtes nobles & gracieux. D'autres choiſiſſent le Chef de l'école Romaine, pour exprimer la dignité d'un Souverain qui n'a pas beſoin, comme Moïſe, de paroître ſous le caractere d'un Fleuve. On a pris ſouvent les Fleuves pour les modeles convenables à la repréſentation de l'âge mâle & vénérable. Si les contours de ces Demi-Dieux, comme on le voit dans les ſtatues antiques du Nil & du Tibre, & en dernier lieu dans celle de la Seine de *Bouchardon*, ont paru plus coulants que ceux des autres figures de marbre, ils ont voulu trouver le caractere d'un Fleuve plus ſenſiblement exprimé [d]. Cela mériteroit ſans doute un examen.

La poſition tranquille du corps caractériſe la repréſentation des Fleuves, à l'exception d'un Alphée qui pourſuit la Nymphe Aréthuſe, ou d'un Acheloüs qui combat pour Déjanire. Comment voudroit-on dans cet état de repos, rendre apparents les muſcles qui terminent le contour, comme

d V. *Obſervations ſur les Arts.*

comme dans les Athlètes en action: ou ſur quel fondement l'Artiſte, en les repréſentant dans l'état de repos & de laſſitude, tel que dans l'Hercule Farneſe, leur donneroit-il cette force, qui caractériſe le Héros qui dompta tant de monſtres? Souvent auſſi des muſcles tendus & engourdis caractériſent le Gladiateur mourant.

Je ferai une remarque, mon cher ami, qui vous rappellera la diviſion des écoles de l'Art dans l'Antiquité, diviſion que je ne dois pas entierement paſſer ſous ſilence. On a coutume de donner à l'école de Sycione [e] les contours faciles, coulants & grands, contours qu'on apperçoit dans le fameux Torſe. On oppoſe le ſtyle qu'on remarque dans cette figure, à la maniere forte & reſſentie des Athéniens, à la maniere foible & efféminée des Corinthiens, & à la maniere moëleuſe & gracieuſe des Rhodiens. Cette diviſion faite, on cherche à y faire l'application, & on trouve qu'*Apollonius*, Auteur de ce ſuperbe ouvrage de l'art, étoit Athenien. On ſuit les traces de ces différentes écoles, on compare leurs productions avec celles de *Michel-Ange*, des *Carraches* & de toute l'école de Bologne. Dans ce parallele on retrouve le ſtyle de Corinthe dans celui de *Jean de Bologne*, qui

e *Sentiments des plus habiles Peintres* &c. p. 16.

cependant ne s'eſt pas toujours tenu à une ſeule maniere. Ce Statuaire célèbre a pris la nature pour modele dans ſon Samſon ; elle fut encore ſon guide dans ſon grouppe de l'enlevement d'une Sabine. Winkelmann, dans ſa deſcription de Tydée, pierre gravée du cabinet du Baron de Stoſch, compare encore plus heureuſement le ſtyle grand & ſublime des Hetruſques, au deſſin fier & terrible de *Michel-Ange*. Dans une empreinte de cette pierre, à en juger d'après le deſſin & le contour, on croit voir une figure du Jugement univerſel de l'Artiſte Florentin.

La loi que je me ſuis faite de n'avoir pas le goût excluſif, ne me permet pas de ſéparer le plaiſir que nous trouvons dans les ſavantes compoſitions des Modernes, de l'eſtime ſinguliere que nous avons pour les productions ſublimes des Anciens. Les fameuſes médailles du règne de Louis XIV. dont on a les empreintes, & celles des célèbres *Hamerani*, ſont très-inſtructives pour les attitudes & pour les contours. Qu'eſt-ce qui diſtingue les travaux d'un *Hedlinger*, ſi ce n'eſt ce ſuave, ce vaporeux, que ſes imitateurs attrapent auſſi rarement dans le tout, qu'ils ſaiſiſſent difficilement les *molles capillos* d'un des parties très-importante dans un buſte. Il eſt vrai, Horace, qui ſemble donner cette expreſſion facile des cheveux au moindre Statuaire, devroit nous dégoûter

de

de louer ces mêmes qualités [f] ſi ce fameux paſſage pouvoit s'étendre à quelque choſe de plus, qu'à la critique du manque d'enſemble. Qu'on mette la plus belle poſition de la tête, à la place du caractere de ces cheveux, & qu'on la compare à ce manque d'enſemble, la ſentence d'Horace conſervera toute ſon intégrité: mais alors l'expreſſion de *Faber imus* ne pouroit pas être appliquée au moindre Artiſte. Je ſuppoſe, qu'on établiſſe pour principe, qu'Horace a dû néceſſairement écrire avec autant de convenance de toutes les parties des Arts d'imitation, que des différentes branches de l'Art poëtique. Si l'on ne veut pas, je m'accommode fort bien de l'explication d'un de Piles & d'un Batteux.

Les Modernes ſont plus heureux que les Anciens dans la ſcience de traiter les bas-reliefs: ils y montrent plus d'accord & plus de perſpective. *Raphaël* & le *Pouſſin* étendent notre connoiſſance par rapport à l'ordre des plis; après ces Maîtres, conſultons la nature, qui nous indiquera le vrai caractere des drapperies. Parmi les ſtatues de marbre, la Flore de Farneſe eſt célèbre pour la diſpoſition des plis.

[f] V. ce que nous avons dit là deſſus de *Parrhaſius* au Chapitre XVII. p. 230.

Le tour gracieux de la tête qui s'écarte de la ligne centrale du corps, dénote une figure pleine de graces. Il ne faut pas que la poſition des autres membres, contraſte desagréablement avec cette tournure avantageuſe de la tête. Sans cela vous manquez le bel enſemble, & la critique d'Horace ſera fondée en exemple. Conjointement avec l'Antique, *le Guide* & *le Parmeſan* nous inſtruiront dans la délicateſſe des contours; ſans négliger pour cela de conſulter un *Graciani*, ſavant à tracer des contours à la plume, & un *Donato Creti*, habile dans la ſcience des buſtes.

C'eſt principalement pour le Deſſinateur que je touche cet article. Qu'il ne néglige aucune occaſion de prendre une idée de la grande maniere, d'étudier les vrais modeles anciens & modernes: & comme j'écris ſurtout pour les Artiſtes de notre ville, qu'il ne néglige pas d'étudier le ſeul & unique deſſin en paſtel, qu'on ait jugé digne de trouver place parmi les tréſors de la galerie de Dreſde. C'eſt une tête de St. François *du Guide*.

Qu'il tâche de s'élever à la hauteur de cet original qui eſt le dégré le plus éminent de l'art. Pour les autres dégrés nous ne prétendons point gêner le Maître qui voudroit d'abord inculquer à ſon Eleve la maniere expéditive, applatie & équarrie, de préférence au caractere de deſſin facile,

cile, coulant & moëleux. L'on ſait que cette derniere maniere peut facilement dégénérer en un ſtyle meſquin, pauvre & trivial. On n'eſt ſouvent que trop porté à vouloir rendre toutes les minuties; dès-lors on court riſque de manquer ce noble eſſor, qui ſeul montre le grand Maître & qui décèle l'habile Peintre dans un ſimple croquis fait avec feu. Qui ne voit avec plaiſir les eſquiſſes de *Rembrant*, ou de *Seghers*, faits groſſierement à la plume? Richardſon nous apprend que *Michel-Ange* s'eſt ſervi ſouvent de ces deſſins croqués.

On ne défend que la dureté des contours & les lignes ſeches des profils, auſſi bien dans l'école du Deſſinateur que dans celle du Peintre [g]. Par les croquis en queſtion des Peintres, il ne faut pas

g Leo Baptiſta Alberti, appelle le Deſſin *circumſcriptionem*, comme nous l'avons remarqué dans les diviſions de la Peinture. Voici le jugement qu'il en porte dans la traduction italienne de Louis Dominichi (*nel monte Regale 1565. fol. L. II. p. 318.*) *Hora in queſta circonſcrittione giudico io, che queſto ſovra tutto ſi debba ſervare, ch'ella ſi faccia con linee ſottiliſſime, e che ſuggano molte da eſſere vedute del modo che'dicono, che Apelle era uſato eſſerſitarſi, e haver conteſo con Protogene. Percioche circonſcrittione non è niente altro, che notatione di contorni: la quale ſe ſara fatta con linea che molto paia, non appariranno margini di ſuperficie nela dipintura, ma alcune ſiſſure picciole.*

juger les tableaux, dans lesquels la fonte des couleurs ſe trouve réunie à la correction du deſſin, pour offrir la nature adoucie comme dans un miroir. La nature animée ne montre point de dureté, & les limites du corps ne doivent être circonſcrites par d'autres traits que par ceux qui ſe trouvent dans la teinte du fond ou du champ, auquel il ſont oppoſés; les contours ne doivent paroître pour ainſi dire que noyés dans une vapeur légere. Sur ce point nous devons faire attention, ſurtout dans les corps ſuſceptibles d'arrondiſſements, aux ſimples éloignements, ou aux reflets. C'eſt toujours la nature qui nous conduit à ce principe; l'art ne procéde pas autrement pour imprimer la vérité à ſes productions.

* V. Léonard de Vinci, Chap. L.

CHA-

CHAPITRE XL.

De l'Indication proportionelle des Muſcles.

Depuis Marſyas, victime de la vengeance d'Apollon, jusqu'aux Amours de *l'Algarde*, l'expreſſion des muſcles marche par gradation. Il ſemble que cette expreſſion ne peut être rendue que par la ſoupleſſe de l'eſprit & le beau faire de l'Artiſte.

La juſteſſe des contours ne peut acquérir la grace que par la franchiſe du mouvement. Sans la grace cette juſteſſe même eſt ſouvent encore très-équivoque. Suivant quelques Ecrivains, l'on croiroit que c'eſt un avantage pour un Artiſte, quand on dit de lui qu'il deſſine correctement, mais que ſon deſſin manque de goût, & ſon contour d'élégance. Un avantage? -- Que votre Artiſte, mon cher ami, abandonne cet avantage à ſes ennemis, qu'il ſoit fâché de le trouver dans ſes amis!

La ſûreté de la main bannit la maniere maigre & inſipide, qui provient tantôt de l'ignorance des principes, tantôt d'un lêché ſans touche & d'un ſoin mal-entendu à rendre toutes les minuties. Qu'on faſſe l'application de cet axiome aux grandes parties des muſcles apparents [a] & à l'indication des

a V. Principes du Deſſin de G. Laireſſe.

des moindres fibres. Mais jamais on ne parviendra à un faire d'une belle facilité, ſans une exacte connoiſſance de l'objet qu'on veut caractériſer. Trop de fougue & trop de timidité ſont également oppoſées à cette liberté.

Le ſtyle lourd, lorsque l'Artiſte s'eſt trop attaché aux ſtatues de marbre, eſt un défaut qu'on peut mettre ſur le compte de plus d'un grand Maître. Un modele vivant bien choiſi, auroit pu ramener l'Artiſte dans le bon chemin & lui indiquer le vrai ſimple & compoſé [b]. Quiconque veut embellir les ſujets qu'il emprunte, doit, à l'exemple de Moliere, chercher les différences des caracteres dans la belle nature. C'eſt ſans doute à la nature que le *Pontorme* [c] a eu recours, lorsqu'il peignit Vénus & Cupidon d'après le carton de *Michel-Ange:* tableau dans lequel il réunit la perfection du contour au charme du coloris. Sans cela Borghini auroit-il pu nous aſſurer que cette compoſition avoit pleinement l'approbation des Connoiſſeurs?

Ce vaporeux dans la Peinture, ce moëleux dans le marbre, *auquel*, comme dit notre *Utz*, *la main facile des Grecs, conduite par les Graces, imprima la beauté des proportions, avec la moleſſe des chairs*, ſuppoſe toujours que la peau, dont la nature

[b] V. Ce que nous avons dit ſur cet article au Chapitre VII.

[c] Borghini dans le *Riposo*, p. 484.

ture a couvert les organes du mouvement, n'a pas été manquée dans l'imitation. C'eſt dans l'expreſſion de la premiere peau que ſe manifeſte, comme l'a demontré M. Cochin [d], le goût du travail, la ſupériorité du grand Statuaire. Dans la Peinture ce goût délicat auroit toujours diſtingué *Raphaël* de *Michel-Ange*, ſi celui-là avoit traité le nud auſſi ſouvent que celui-ci.

C'eſt un triſte avantage, c'eſt une préſomption mal-entendue de l'Artiſte de vouloir paroître plus ſavant, par l'indication des muſcles, lorsqu'il le fait aux dépens des graces que lui offre le naturel. Un Critique a dit [e] qu'il ſemble que *Michel-Ange* craignit que le ſpectateur ne s'apperçut pas, qu'il étoit un grand Maître dans l'Anatomie: comme il y a des gens qui ne croyent pas être entendus à moins qu'ils ne nous déchirent les oreilles à force de crier.

D'autres au contraire regardent les figures académiques, comme un Anatomiſte regarde les figures de *Calcar*, gravées en bois par *Coriolan* pour le Cours d'Anatomie d'André Veſal. A l'aſpect d'un coloris ſuave, où la peau voile les muſcles, où des traits moëleux indiquent les veines, ils reſtent froids; à l'imi-

[d] Dans une diſſertation inſérée dans le Mercure de France ſur la connoiſſance des Arts fondés ſur le deſſin, & ſurtout de la Peinture.

[e] *Wright Travels*, p. 283.

à l'imitation de ce Géomètre qui avoit vu jouer la Phédre de Racine ſans en être attendri, ils demanderoient volontiers: *Qu'eſt que cela prouve?* Il faut donc que j'apporte la preuve pour prévenir de pareilles demandes.

Vous trouverez les motifs qui doivent vous déterminer à donner plus ou moins de force à l'expreſſion des muſcles, dans la nature & le caractere de l'âge, de la conſtitution & du ſexe. C'eſt en conſéquence de ce principe que Leonard de *Vinci* [f] a critiqué la monotonie des muſcles & des contours ſur les figures de tout âge & de tout ſexe introduites dans le fameux tableau du Jugement univerſel de *Michel-Ange*.

Cependant il eſt démontré par les préceptes du coloris, que ces muſcles, lors qu'on ne fait que les entrevoir dans les parties graſſes & charnues des enfants, concourent à augmenter le jeu des demi-teintes. Quand, dans les figures de femmes, l'âge fait donne plus d'extenſion aux parties & rend les muſcles plus apparents, il faut que l'Artiſte, loin de

[f] Voici le ſentiment de *Léonard*, ſelon Armenini. *Che queſto ſolo gli diſpiacena di quell' opera, che in tropo modi ſi era ſeruito di poche figure, & che per ciò tanto li pareva veder muſcoli nella figura d'un giovane, quanto d'un vechio, & il ſimile eſſer dè contorni. G. B. Armenini de' veri precetti della pittura.* L. II. c. 5. p. 60. Voyez auſſi *Wrights Travels*, p. 260.

de les exagérer encore, ſache les adoucir. Pour les portraits, c'eſt au beau ſexe à décider quel tempérament l'Artiſte doit prendre ſur cet article. A cet égard les femmes ont pour elles les exemples de l'Antiquité. Les Belles de la Grece ne vouloient pas que le Peintre négligeât un ſeul de leurs charmes ni qu'il découvrit le moindre de leur défaut. On m'en croira ſans preuve.

Le jeu délicat du ſang & des fibres, ſurtout ſuivant la conſtitution diverſe des corps [g], ouvre une grande école pour le mélange des couleurs. Ecole, qui commence où celle qui a l'Anatomie pour objet doit finir, ou qui doit du moins enſeigner l'embelliſſement des teintes, par rapport à la poſition des muſcles, couverts du voile de la peau. Remarque fort eſſentielle pour éviter la monotonie des couleurs. Les muſcles ſont en quelque ſorte les guides du coloriſte intelligent, & peut-être la preuve la plus naturelle de la néceſſité indiſpenſable de combiner la pureté du deſſin à la ſuavité du coloris.

Laireſſe recommande à ſes Eleves l'étude du vieux *Heemskerk* à cauſe de la ſûreté & la fermeté de

g C'eſt auſſi ſous ce point de vûe que les tableaux de *van Dyk* veulent être examinés. Rien de plus inſtructif ſurtout par rapport à cet objet que les eſquiſſes & les tableaux ébauchés de certains Maîtres. Ces coups de pinceaux hardis, dévoilent à l'imitateur libre toute la marche du Peintre.

de ſon trait & de ſes contours. Les Gravures de ce Maître juſtifient les éloges de Laireſſe, comme ſes tableaux prouvent la juſteſſe de ma critique. Le morceau de ce Peintre qu'on voit dans la galerie de Duſſeldorf & qui repréſente Mars & Vénus ſurpris par Vulcain, ſe trouve entouré de voiſins qui lui font grand tort: au-lieu que ſi ce tableau ſe trouvoit placé dans une ſalle d'Académie de Peinture, il ſeroit une école d'inſtruction dans l'expreſſion des muſcles. Vous me direz, mon ami, qu'une galerie complette, doit être une Hiſtoire parlante de l'art; qu'elle doit être aſſortie pour chaque école de Peinture, comme une Bibliothéque pour chaque claſſe de Littérature. Dans cette ſuppoſition ayons ſoin ſeulement de ne point placer des *Heemskerk* à côté des *van der Werf*.

Martin de Heemskerk doit nous conduire à *Barthelemy Spranger* & à *Henry Goltius*, qui poſſédoient également les avantages d'un deſſin correct & ferme. Ceux-ci, à l'exemple du vieux de *Heemskerk*, voulant montrer leur force dans la partie qui leur étoit propre, tomberent dans l'exagération d'une autre maniere & chargerent leur deſſin:

L'Eſprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a,

dit Greſſet dans ſon Méchant. Les geſtes de leurs figures, bien loin d'annoncer le ſilence de l'action, montrent rarement ce qu'ils doivent montrer.

Chez

Chez ces Maîtres la poſition tranquille du corps eſt ſouvent troublée par l'action des mains. Telle figure, dont les doigts ſont trop exagérés & les jointures trop chargées, nous offre un deſſin aſſez correct dans ſon enſemble [h]; mais dont les extrémités ſont dans un mouvement ſi violent, qu'elles ne conviennent qu'au caractere d'un Polyphême qui porte la main ſur ſes brebis au moment qu'il ſent encore la douleur que lui cauſe la perte de ſon œil.

Pour jetter plus de diverſité dans les attitudes qu'on n'en peut attendre du modele vivant, nous avons vu *Fehling*, premier Directeur de l'Académie de Dreſde recommander à ſes Eleves de deſſiner quelquefois d'après les figures de *Goltius:* le deſſin fait, le Maître le corrigeoit & y adouciſſoit les parties

[h] *Spranger*, dans quelques tableaux, eſt plus circonſpect & plus agréable que *Goltius*. J'ai vu du premier une Sainte Famille ſi bien peinte, qu'elle portoit le nom du plus grand Artiſte Italien. *Uytevael* eſt auſſi très-agréable dans les petits morceaux de cabinet; le maniéré de ſa compoſition ſe trouve adouci par la fonte des couleurs. Si ces vieux Maîtres donnent trop d'action aux mains de leurs figures, quelques Peintres de nos jours, n'en donnent pas aſſez à celles de leurs perſonnages. Bien des Deſſinateurs ne ſongent pas apparemment que les doigts avec le pouce, dirigés vers un centre, ſe terminent en pointe, & qu'il eſt eſſentiel de leur donner cette forme en terminant un deſſin.

parties trop chargées. Les plus grands Artiſtes ont ſuivi la même méthode dans leur inſtruction. *Iſmaël Mengs* recommandoit ſingulierement à ſes Diſciples de deſſiner d'après *la Fage*. Ces principes ont été adoptés par *Dietrich*, & ſuivis par *Raphaël Mengs* ſon fils. Mais auſſi il faut être doué du ſentiment délicat d'un *Parmeſan*, pour réunir comme a fait cet Artiſte dans des deſſins de ſa main d'après des études de *Michel-Ange* [i], la force de l'original, à la douceur qui lui étoit propre. Rien de plus utile que les exercices de ce genre: il faut ſeulement tâcher de ſe former un ſtyle, & d'éviter de tomber dans la maniere.

Ce ſont ſans doute les embelliſſements des contours pleins, qui donnerent au deſſin *d'Apelle* la prééminence ſur celui de *Protogene*. Tout le monde ſait l'hiſtoire du fameux contour tracé par le premier dans l'attelier du dernier. Ce ne ſera pas dans les lignes ſerpentines formées ſéparement, que nous chercherons l'objet de ce combat, mais dans l'exécution d'un profil. Ces lignes, variées comme la flamme qui s'élance, ſont apparentes dans le caractere des muſcles: les traits qui forment la beauté du contour s'enflent & diminuent tour-à-tour.

De-là quand notre *Fehling* avoit donné le trait à ſes Diſciples & leur avoit indiqué l'attitude du corps,

i V. Traité de la Peinture de Richardſon. Tom. I. p. 165.

corps, il avoit ſoin de marquer dans le deſſin le caractere des os; dans les leçons ſuivantes il formoit les muſcles ſur la charpente des os, & finiſſoit le deſſin en prenant un autre crayon & en embelliſſant les lignes extérieures de la figure. Au reſte cette maniere de procéder, n'eſt que le réſultat des préceptes de *Leo Baptiſta Alberti:* le Maître ne fait que les appliquer en homme intelligent à l'inſtruction de ſes Eleves.

Le Critique que je viens de citer, veut que l'Artiſte ſe peigne nettement dans ſon imagination la figure qu'il veut repréſenter. Enſuite il lui enjoint d'aſſigner l'endroit convenable aux muſcles & à leurs fibres, & de couvrir enfin les os & les parties charnues de l'enveloppe de la peau. Il eſt à préſumer que ceci ne doit s'entendre d'abord que des plus grandes parties. C'eſt ainſi qu'on deſſine le nud, avant de le couvrir de drapperie. Comme les ajuſtements doivent indiquer le nud, il faut de même que les muſcles jouent légérement ſous la peau & les parties charnues de la figure; il faut enfin que l'œil du Connoiſſeur puiſſe ſuivre ſans peine leurs mouvements.

CHAPITRE XLI.

Du mouvement.

La beauté miſe dans un mouvement harmonieux, ou dans une attitude convenable, communique la grace à la figure humaine. Celles des figures qui ſe trouvent dans un bel accord, au moyen d'une heureuſe ordonnance, augmentent l'effet gracieux de l'enſemble du tableau.

Ainſi le mouvement de la figure humaine ſe rapporte à ces deux objets: à l'expreſſion de l'ame qui répand la vie ſur le corps: à la relation qui ſe trouve entre cette expreſſion & les objets qui entourent le corps dans le tableau.

Les loix de la gravité nous expliquent le principe du mouvement des hommes, des animaux & des autres corps. L'Artiſte ſait que le centre de gravité partage le corps en deux parties égales en peſanteur. L'expérience lui rappelle que dans chaque corps, le point, ou ce qui ſoutient le centre de la peſanteur, doit ſe trouver dans le milieu de la ſurface plane; elle lui dit que cette poſition empêche le corps de tomber, ou, ce qui eſt la même choſe relativement aux loix de la gravité, elle veut qu'il ſe porte vers le point milieu de la terre. La

ligne

ligne de direction de ce mouvement étant verticale, il faut, pour empêcher le corps de tomber, qu'elle frappe le milieu de ſa ſurface plane.

Dans un des tableaux de *Claude le Lorrain* [a] repréſentant Narciſſe incliné ſur un ruiſſeau, l'un des bras du jeune homme ſoutient la partie ſupérieure du corps, tandis que cette ligne de direction tombe ſur la main qui ſaiſit le gazon du rivage. On n'eſt pas ſouvent dans le cas de citer *le Lorrain* pour les figures. Dans une figure de jeuneſſe la jambe qui porte, eſt la ſurface la plus reſtreinte du corps. Cette jambe ſe trouvera toujours placée perpendiculairement à la foſſette du cou, tant que l'autre jambe ne viendra pas un peu à l'appui de la premiere. Celle-ci, comme je l'ai déja remarqué, ne fait ordinairement que jouer; elle ne contribue à ſuporter la charge du corps que dans les figures des vieillards, des enfants, ou des perſonnes qui doivent paroître fatiguées [b]. L'on dit alors que la ligne centrale tombe entre les deux pieds. Telle eſt la poſition des payſans & des vieillards en converſation dans les morceaux gravés *d'Adrien Oſtade.*

[a] Ce morceau, gravé par *François Vivarès*, ſe trouve dans la collection de Pondt.

[b] Traité de la Peinture de Leonard de Vinci. Chap. CCLIV.

On trouve la ſurface la plus reſtreinte d'un corps en équilibre dans la jeune Chaſſereſſe en pleine courſe, ſtatue antique gravée par *Mellan* [c].

Le fameux Gladiateur *d'Agaſias*, & Hercule qui étouffe Anthée, ſont les exemples qu'on rapporte ordinairement pour expliquer les loix de l'équilibre. On cite le premier pour donner l'idée d'un corps dont le mouvement tend en avant: & le ſecond pour offrir l'équilibre d'un homme qui ſouleve ou qui porte un fardeau. Autant que le corps d'Anthée avance ſur la ligne centrale qui tombe par le centre de la peſanteur ſur le pied qui porte le fardeau, autant le corps du puiſſant Hercule replié en arrierre reçoit de contrepoids. Pour la doctrine complette des mouvements convenables à l'intention des figures, j'enverrai votre Artiſte à Leonard de Vinci [d]. S'il veut encore conſulter Félibien ſur cet article, ce Critique lui rappellera en abregé les préceptes d'Alberti.

Mais, pouroit-on demander, Alberti avoit-il beſoin de nous détailler, & de nous compter les ſept ſortes de variations dans les mouvements des hommes & des animaux qui ſe portent en haut & en

c V. Statues & Buſtes antiques des Maiſons Royales &c. avec les deſcriptions de Felibien.

d V. Les Chapitres CCXLII. & quelques uns des ſuivants de ſon Traité de la Peinture.

en bas, qui se meuvent de côté, à droite & à gauche, qui s'avancent vers nous ou s'éloignent de nous, enfin qui se tournent de tout sens? — Il est vrai, ce Critique veut qu'il y ait quelque chose de tout cela dans un tableau. Le sentier qu'il nous trace nous conduit sur le chemin de la variété dans l'ordonnance. "La Peinture, dit-il *, „ne doit offrir que des mouvements doux & agréa„bles, qui contribuent chacun pour sa part à la re„présentation du sujet." Il faut que tous les mouvements, tous les gestes, découlent naturellement de l'action principale & des circonstances qui accompagnent cette action *f*: les principes du beau que nous avons établis nous ramenent à cette règle.

J'aime cependant l'exception positive de Léonard. Il conseille à l'Artiste de ne pas dessiner ses figures tout de profil, ou tout de front, ou par le dos: "pourvu toutefois, ajoute-t-il, que „le sujet que vous traitez ne vous oblige pas de faire „autrement." Le Peintre de portrait trouvera dans les écrits de ce grand homme d'excellents préceptes pour se garantir de la roideur dans la position de la tête. Il paroît qu'il y a bien peu de cas, où un Peintre se permettroit aujourd'hui de représenter le visage de pleine face, & dans la direction droite

* *Suaves et gratos, atque ad rem, de qua agitur, conducentes picturæ motus habere debet.*

f V. Ce qui en a été dit plus haut au Chap. XVIII.

ſur le milieu des épaules [g], choſe que *de Vinci* ſe permettoit lorsqu'il vouloit rendre l'air de majeſté des Princes ou l'air vénérable des vieillards.

Laireſſe établit pour premier principe, qu'il faut que la tête ſoit toujours tournée & inclinée ſur la partie de l'épaule la plus haute. Sans doute cette règle académique a lieu par rapport à la bienſéance d'une figure en repos : quant aux figures en mouvement, ce précepte pouroit circonſcrire des limites trop étroites à l'imitation de la nature. Pour moi, je ne vous adreſſe que mes réflexions : c'eſt aux Artiſtes académiques à décider la queſtion ſur ce point.

Le recueil des ſtatues de *Mellan*, m'offre le principe de cette règle dans la figure en repos de Porcie; je regarde plus loin dans cette ſuite, & le Faune en mouvement, jouant des crotales, me préſente le contraire du précepte de Laireſſe. Quand Vulcain forge une flèche pour Cupidon, ou un foudre pour Jupiter, la tête du Dieu n'eſt pas panchée du côté élevé de l'épaule où le bras ſe leve en arriere; elle eſt dirigée vers l'endroit abaiſſé de l'épaule où la main avance la flèche ou le foudre ſur l'enclume [h]. Cet exemple & ceux que

[g] V. Le Dialogues ſur la Peinture de Ludovico Dolcé.

[h] V. *Ogle, a Collection of Gems* &c. No. XIII. XIV. &c. ſurtout No. XXXIV, où Hercule décoche ſes flèches ſur les oiſeaux Stymphalides. L'épaule du bras qui tire eſt néceſ-

que je rapporte dans la note, contrediſent ce précepte trop général par rapport à la poſition de la tête vers la partie la plus élevée de l'épaule. Il me ſemble que ces exemples réunis, confirment bien mieux le principe de Sandrart qui établit, que dans les figures aſſiſes ou debout, le viſage doit être tourné du côté où le bras s'étend en avant. Mais quand Mars, prenant congé de Vénus, montre de la main les champs, de quel côté faudra-t-il que le viſage du Dieu ſoit tourné?

Dans l'attitude d'une courſe rapide, la jeune Chaſſereſſe antique dont nous avons parlé plus haut, a le viſage en avant dirigé parallelement à la partie la plus élevée de l'épaule. Mais une Nymphe fugitive, pourſuivie par un Satyre & le bras gauche porté en avant, ne pouroit-elle pas jetter des regards détournés par-deſſus le côté bas de ſon épaule ſur ſon Raviſſeur, ou ſe retourner d'une autre maniere? La grande Atalante en améthyſte qui, fendant les airs, jette en arriere un regard amoureux, ſelon la belle deſcription que m'en a donnée M. Winkelmann [i], pouroit décider ma queſtion, s'il n'étoit pas plus à propos de chercher immédiatement dans la nature tous les mouvements poſſibles. Sandrart n'établit ce principe qu'avec une certaine

néceſſairement plus élevée que celle qui tient l'arc, ſur lequel ſe dirige la tête.

i V. *Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften*, V. Band.

modification: „Que la tête, dit-il, ſoit toujours „dirigée vers la partie la plus élevée de l'épaule, „quand d'ailleurs la choſe eſt poſſible.“ Laireſſe paroît être de la même opinion, quoiqu'il ne le diſe pas poſitivement; du moins les figures qu'il rapporte, & ſurtout le jeune homme endormi qui appuye la tête ſur ſon bras abaiſſé, en ſont une preuve. Dans la poſition tranquille du corps, l'on poura bien conſerver cette bienſéance. Dans tous les autres cas, nous devons nous conformer à la convenance; l'attention que nous apporterons à conſidérer la nature & l'antique, étendra nos idées & nous prémunira contre les reſtrictions un peu arbitraires des Critiques.

Quiconque voudra apprécier une compoſition pittoreſque, ſans avoir examiné auparavant les objets du tableau dans la nature, ſans avoir étudié les hommes & les animaux dans leurs mouvements divers, court riſque de ſe perdre dans de vains raiſonnements & de s'écarter également du but de la nature & de l'art.

S'il eſt vrai que l'on remarque dans la touche des arbres & dans l'eſſor des branches qui tantôt s'éloignent tantôt ſe rejoignent en déſordre, l'aſpect varié ſelon le plus ou le moins de hauteur de l'horizon: à combien plus forte raiſon ne remarque-t-on pas dans les animaux en action, ſi les attitudes d'après leſquelles ils ont été deſſinés pour

ſervir

ſervir d'études, ne contrediſent pas la fonction que l'Artiſte leur fait faire dans ſes payſages?

En portant l'inſpection ſur les organes du mouvement dans les animaux qui traînent des fardeaux en montant une hauteur, nous pouvons juger aiſément qu'à cet égard *Etienne la Belle* manquoit de deſſin & d'expreſſion, pendant que *Pierre de Laer*, lorsqu'il traite de pareils ſujets, obtient pleinement nos ſuffrages. Une attention réfléchie ſur cet objet, procure à l'Amateur un agréable amuſement dans d'autres circonſtances: en voyage il a le plaiſir de combiner l'idée générale, qu'excite dans ſon ame la beauté de la nature, avec les idées acceſſoires tirées des principes de l'art. Il ſait aſſigner une claſſe à tout ce qui frappe ſes yeux.

Ce n'eſt pas ſeulement dans l'action & la réaction des nerfs & des muſcles que doivent ſe trouver les contraſtes; c'eſt auſſi dans le mouvement des maſſes ou des grandes parties qui rendent les oppoſitions ſenſibles. Ces petites parties organiques ſemblent recevoir modeſtement leur caractere de douceur de la main ſavante du Maître. Tandis que les grandes parties exigent impérieuſement du Peintre leurs actions alternatives d'après les loix de la pondération & du mouvement. Toutes ces parties priſes enſemble augmentent le gracieux dans l'accord du tout-enſemble.

CHA-

CHAPITRE XLII.

De la Nature en repos & de la Nature en mouvement.

Je me rappelle toujours avec plaiſir le jugement que vous avez porté ſur la tempête de *Joſeph Vernet* [a], lorſque je vous ai montré ce tableau dans la belle eſtampe de *Balechou*. L'entretien que nous eûmes à cette occaſion, me fourniroit aſſez de matiere pour vous rendre vos propres idées dans une deſcription poëtique de cette ſavante compoſition. En contemplant ce morceau nous nous rappellâmes tantôt la tempête décrite dans l'Enéide, tantôt celle que le Roi Prophete [b] nous a dépeinte avec des traits auſſi vrais que ſublimes. Mais nos penſées ne ſe ſuivoient pas dans l'ordre que je les rapporte ici. Faut-il s'étonner, qu'à la premiere impreſſion que l'enſemble fit ſur notre ame, les ſentiments de l'humanité, ayent étouffé en nous toutes les autres réflexions? Les ſenſations vives ſont rarement diſertes: ce ſilence, ce plaiſir concentré en nous-même

[a] M. Vernet a gravé à l'eau forte quelques unes de ſes compoſitions.

[b] "Il a parlé, il a fait lever un vent orageux, qui ſoule-„voit les flots de la mer. Ils montoient juſqu'au Ciel „& deſcendoient juſque dans l'abîme: leur ame s'eſt fon-„due à la vue du mal qui les menaçoit." Pſ. CVI. v. 25. 26.

même eſt peut-être de tous les éloges le plus flatteur pour l'Artiſte. Le triomphe de l'art, c'eſt ſans doute lorsque l'effet de la compoſition nous empêche pendant quelque tems d'examiner tranquillement les parties, qui annoncent l'habileté du Maître.

Cette tempête, dans l'examen réflechi des parties, ſe montre avantageuſement de plus d'un côté. Nous y admirons le beau burin, dont la force eſt telle qu'il atteint presque l'eſprit créateur du pinceau. J'oſe dire encore plus: obligés de conſidérer les objets de près dans la gravure, nous ne voyons que la beauté & la force de l'expreſſion & nous oublions de nous informer, ſi le tableau même, d'après la diſtribution de la lumiere, appelle de loin le ſpectateur: ſi, avec un ciel auſſi obſcur où l'éclair ſeul qui déchire le nuage peut éclairer les objets ſéparement, il a été poſſible ou vraiſemblable de pratiquer des parties larges, ou d'opérer par grandes maſſes.

Pluſieurs Critiques chercheront à diſſuader l'Artiſte de tenter l'expreſſion de ces derniers objets: & vous ſavez, mon ami, quel jugement Leonard de Vinci a porté des objets agréables de la nature, que l'art eſt dans l'impuiſſance de rendre, tel que le diſque du ſoleil, contre lequel *Le Lorrain* lui-même a échoué, lui qui étoit ſi heureux d'ailleurs à rendre les accidents de lumiere. La déciſion de

Léonard

Léonard auroit été encore plus positive, s'il avoit eu l'avantage d'observer les tableaux de *Claude le Lorrain*, ainsi que les tempêtes de *Gaspre Poussin*, qu'on voit à Londres chez le Comte de Cholmondeley & le Docteur Bragge [c]. Il auroit admiré l'harmonie des ouvrages du premier, d'une entente de lumiere si parfaite, & la vigueur des tableaux du dernier, d'une exécution si chaude: mais il n'auroit pas changé de sentiment. M. l'Abbé le Blanc [d] qui a eu occasion de voir ces tableaux *du Gaspre*, cite la tempête de ce Maître où l'on voit la foudre qui tombe; mais il n'en paroît pas content par rapport à cet accident de lumiere. Son observation est fondée, lorsqu'il pense que ces bandes rouges ou ces traînées de feu qui courent en zig-zag ne sont pas capables de représenter les éclairs, dont la lumiere & le mouvement sont si vifs & si prompts dans la nature que les yeux en sont éblouis avant qu'on ait eu le tems de les appercevoir. Et quand nous les appercevrions, ce que nous ne pouvons pas nier absolument, ces phénomenes d'un apparition si subite, ne sont point des objets propres à nous offrir une représentation qui captive longtems notre vue. Cependant rien de plus

c Ces morceaux se trouvent gravés dans le recueil de Pondt & Knapton.

d V. sa Lettre sur l'exposition des ouvrages de Peinture, Sculpture &c. Année 1747.

plus commun que de voir des Payſagiſtes traiter ces accidents. Je vous ai déja parlé de *Pietre Tempeſta* & de *Louis Agricola*. *Joſeph Orient* & *Marco Ricci* ont traité des ſujets ſemblables. Et ſi *Thiele*, au-lieu d'éclairs, a tâché de nous montrer les rayons briſés contre les tendres couleurs de l'arc en ciel, il a eu *Rubens* pour prédéceſſeur dans ſa hardie entrepriſe.

Le contraſte de la nature en repos & de la nature en mouvement a fait naître cette obſervation dans l'eſprit du Critique françois, à l'occaſion d'un paſſage du Céſarion * de l'Abbé de St. Réal. Les raiſons en faveur de la nature en repos paroiſſent toujours plus concluantes que celles en faveur de la nature en mouvement. Dans les peintures qui reſpirent un doux calme, le ſpectateur peut bien mieux ſuivre le caractere des paſſions, comme on ſuit mieux les accords d'une agréable ſymphonie, que lorsque le fracas des objets vient diſtraire les ſens, ou que les attitudes des figures indiquent des actions qui demandent une prompte exécution & qui, reſtant indéciſes, bleſſent l'imagination ou détruiſent le preſtige. Suivant l'aſſertion de l'Abbé de St. Réal, les Peintres feroient mieux de choiſir des ſujets hiſtoriques, dont le point eſſentiel conſiſtât dans un état de repos, que le pinceau put repréſenter parfaitement. Il voudroit

* Quatrieme journée.

droit qu'ils peigniſſent des hiſtoires, dans lesquelles il y a eu des inſtants, où toutes les perſonnes entre qui elles ſe ſont paſſées, ont vraiſemblablement été immobiles. Telle eſt l'action de Mutius Scevola, immobile de fermeté, tenant ſa main dans le brasier, pendant que Porſenna & tous ceux qui étoient préſents, furent immobiles d'admiration. Je ne ſuis pas éloigné de croire que parmi les ſujets des actions d'Alexandre, traités ſi ſupérieurement par *le Brun*, celui où l'Artiſte a repréſenté ce héros, accompagné d'Epheſtion à l'entrée de la tente des femmes de Darius eſt le plus intéreſſant de tous: l'impreſſion que la préſence du vainqueur fait ſur les différentes perſonnes de la famille du Roi vaincu, eſt certainement ce qui fixe le plus longtems l'attention du ſpectateur.

Cependant je ne vois pas que le fracas des chevaux au milieu de la fureur des combatants dans une bataille, je ne vois pas qu'une tempête, un incendie & d'autres objets de la nature en mouvement, ſoient des choſes qui bleſſent abſolument notre imagination, ni qu'il ſoit à propos, à l'exemple de Saint-Real & de l'Abbé le Blanc, de reſtreindre ſi fort la diverſité des ſujet. Sans doute une bataille, une tempête n'a rien de plus choquant pour nous que la repréſentation d'un danſeur, qui dans l'action la plus vive reſte tout à coup immobile ſur un pied. Peut-être même dans le premier cas,

la

la diſperſion des choſes au milieu de cette multitude d'objets, ne déplaît point au ſpectateur. D'après ce principe l'on pouroit expliquer le fameux tableau du *Titien* repréſentant le Martyre de Saint Pierre morceau conſervé dans l'Egliſe de Saint Jean & de Saint Paul des Dominicains à Veniſe, les deux Anges illuminés par les éclairs ſont des figures épiſodiques. Appuyée par l'approbation univerſelle, l'entente admirable de la lumiere du tableau nous en dira bien plus que ne pouroit nous expliquer le Critique le plus ſubtil. A l'examen d'une fameuſe compoſition l'obſervateur doit faire attention, qu'il eſt des cas où les objets ont exigé une ſorte de licence, & où la beauté de l'exécution doit impoſer ſilence ſur de certaines parties. Il y faut examiner les motifs qui ont déterminé le Maître, & ſe bien garder ſurtout de mettre des entraves au génie. A cette occaſion nous pouvons établir pour principe que l'obſervateur d'un ouvrage de l'art eſt mieux fondé en raiſon de voir la nature en repos dans une figure principale que dans une figure acceſſoire. J'eſpere, mon ami, que vous ferez l'application de ce principe à une fête de Moiſſonneurs de *Teniers*. Mais dans une figure plus iſolée, dans une Atalante en pleine courſe, ſoit qu'elle domine dans un tableau, ſoit qu'elle paroiſſe ſubordonnée à Hippomene dans un groupe de marbre, rien n'empêche l'obſervateur de

ſentir clairement la contradiction d'un mouvement que la nature exécute en un inſtant & dont il n'exiſte plus rien l'inſtant d'après.

Au lieu de nous contenter de lire les obſervations des Littérateurs, il faut que nous apportions une attention particuliere à ce qui ſe paſſe en nous à l'examen réfléchi des ouvrages de l'art; ce retour ſur nous-même eſt néceſſaire, ſi nous ne voulons pas avoir reçu inutilement le ſentiment du bon & du beau, ſi nous voulons porter un jugement ſain ſur les productions du goût. Nous ne parlons pas de ces Amateurs incapables de réflexions, à qui tout eſt égal, un Diſcopole ou un Socrate.

Les exemples ſuivants expliqueront mieux ce que les juges de l'art entendent ſous l'idée de la nature en repos. On range dans cette claſſe la fameuſe deſcente de croix de *Daniel Ricciarrelli*, dit *de Volterre*, ou celle *d'Annibal Carrache*. Cependant ces tableaux ſont pleins de mouvement, mais chaque figure, par la fermeté de ſa poſition, y peut montrer un inſtant de repos. Lucrece a beau paroître dans une attitude tranquille, ſi elle a le bras levé pour ſe frapper du poignard, elle fournit des armes à la critique. Le ſpectateur ſcrupuleux trouve de la contradiction dans la ſuſpenſion; tandis que cette ſuſpenſion lui plait ſous l'image de la nature en repos, lorſqu'il voit dans le jugement de Salomon que le bras levé pour parta-

partager l'enfant conteſté, eſt arrêté par la véritable mere. Qui pourtant pourra refuſer le mouvement à cette mere? Mais l'admiration tranquille eſt reſervée aux autres perſonnages du tableau.

Hors cette oppoſition il ne faut pas interpréter à mal le ſens de ces mots. Dans le plafond d'un grand ſalon les nuages ne ſont pas là uniquement pour ſervir d'appui aux figures. C'eſt ici que la nature en plein mouvement a le champ libre. Le Meſſager des Dieux fend l'air, comme l'aigle qui porte Ganymede: le folâtre Amour, déployant ſes aîles légeres, plane au haut des airs d'où il jette un regard moqueur ſur le cenſeur trop ſévere.

L'air de grandeur & de franchiſe que les Anciens ont imprimé au marbre pour exciter les ſentiments nobles & doux en même tems, ou le caractere de modération & de dignité qu'ils ont ſu donner à chaque perſonnage dans les paſſions fortes, conſiſte dans le choix de l'expreſſion ou dans l'expreſſion elle-même. Pour le choix, il peut être expliqué par les idées de la convenance & de la bienſéance en général; pour l'expreſſion, on en peut rendre raiſon par le caractere des paſſions d'après les obſervations tirées de la nature. Les ſtatues de marbre des Anciens nous fourniſſent les exemples les plus ſublimes: elles ne rempliſſent pas néanmoins toute l'idée de la nature en repos.

Horace a raiſon de dire : *Que chaque genre doit conſerver la place qui lui eſt aſſignée & qui lui convient* [f]. Ce principe eſt auſſi vrai par rapport au choix du ſujet & à ſon expreſſion, que par rapport à l'ordonnance ou à la diſtribution. Dans aucun cas, le Peintre ſenſé ne cherchera à diſpenſer les objets repréſentés en mouvement des loix de la convenance. Que nous en reviendroit-il ſi, l'eſprit imbu d'un goût d'excluſion, nous ne voulions recommander des règles générales & également néceſſaires que pour traiter la nature en repos ; ſi nous cherchions à former une claſſe particuliere des ſujets les plus tranquilles, ſi nous prétendions ſéparer les autres objets qui, bien qu'ils ſoient en action, nous offrent un inſtant de repos & que nous leur donnaſſions la dénomination arbitraire de la nature en mouvement ; enfin ſi nous venions juſqu'à conſidérer ces objets comme des choſes peu dignes d'être méditées ? Des idées confondues pêle-mele conduiroient inſenſiblement le diſciple dans un labyrinthe d'embarras. L'explication ſeule peut diminuer les difficultés qu'il rencontre, lorſque dans ces oppoſitions il trouve les choſes d'une moindre perfection déſignées par une qualité qui lui a été recommandée expreſſément pour toutes les figures quelconques. Je parle de

f Singula quaeque locum teneant ſortita decenter.
Hor. A. P. v. 92.

de ce mouvement qui communique la beauté & la naïveté à toutes les figures & qui renferme en général l'attitude la plus poſée, celle-même que Laireſſe veut qu'on obſerve, conformément à une bonne ordonnance, dans la repréſentation d'un corps mort. C'eſt ainſi que dans un tableau d'*Abraham Janſſens*, on voit le corps encore frais d'Adonis couché ſur le côté gauche, & le viſage tellement tourné en avant que les os de l'omoplate ſont ſaillants. Le corps couvre le bras droit, le bras gauche s'allonge ſur un plan un peu plus enfoncé. Son épaule eſt élevée de ce côté-là, ſa hanche l'eſt encore davantage; ſa jambe gauche paroît en raccourci & tirée vers l'horizon qui eſt bas; ſa jambe droite ſous le corps eſt un peu étendue ou plutôt moins raccourcie. Une drapperie blanche n'entoure ſes flancs qu'autant que la bienſéance l'exige; un vêtement bleu placé ſous la figure, s'étend tout du long & concourt à rompre agréablement l'inégalité de la ſcene du tableau. Le corps affaiſſé cache la plaie, car les bleſſures veulent être traités avec précaution; un peu de ſang indique la place & rougit la terre. Cette attitude ne conviendroit pas au corps d'un Lazare. C'eſt un conſeil à donner à bien des Artiſtes, lorsqu'ils ont à traiter des corps morts, de ne pas toujours ſuivre *Rembrant* dans ſa maniere de repréſenter les jambes étendues parallelement au corps.

Telles ſont mes penſées ſur la nature en repos. Autre choſe eſt l'idée du repos qui ſe manifeſte dans le tableau, ſoit qu'il ſépare & qu'il lie les grandes maſſes, ſoit qu'il répande & qu'il diſtribue une ombre claire ſur les intervalles pour favoriſer le paſſage de l'œil de la lumiere capitale à une lumiere ſubordonnée dans des parties diſtantes. Je crois avoir ſuffiſamment diſcuté cette idée dans le Chapitre XXII.

Soit donc que l'Artiſte repréſente la nature en repos ou en mouvement, le repos, ſuivant la ſignification que nous venons de donner de ce terme, eſt dans l'une & l'autre circonſtance une loi également poſitive.

CHA-

CHAPITRE XLIII.

De l'Expreſſion des Paſſions, ou des goûts & des dégouts des hommes.

Tranſportez-vous dans un cabinet de l'art. L'agréable effet de couleurs bien ordonnées vous appelle de loin auprès d'un tableau. Vous voyez que le ſujet vous offre l'hiſtoire de Didon mourante; vous êtes content de l'obſervation poëtique & pittoresque du coſtume; vous êtes ſatisfait de l'invention & de l'ordonnance. Le deſſin eſt correct; le vol même d'Iris eſt léger & bien entendu. Mais les derniers regards de la Reine de Carthage ſont ignobles. Les geſtes forcés d'un deſeſpoir bas, détruiſent toute ſa dignité. Nulle gradation ne diſtingue la douleur de la ſœur de Didon de celle des femmes de ſa cour. L'expreſſion des paſſions manque aux perſonnages. Ce ſont des corps ſans ame. Le tableau ne vous touche pas: vous cherchez des yeux un *le Pouſſin*, un *le Sueur*.

Tandis que vous cherchez encore des yeux, un ſujet bien différent vous attire tout d'un coup, un *Brouwer*, un *Teniers:* & ce ſujet vous arrête peut-être plus que le premier. Tel eſt l'aſcendant de l'expreſſion de nos ſentiments les plus intimes, ſur-

tout lorsque cette expreſſion eſt accompagnée de la magie des couleurs. Pour plaire à notre eſprit le manque de cette qualité a trop d'affinité avec l'inſipide. L'expreſſion en général montre chaque objet de maniere qu'il paroît ce qu'il doit paroître: alors l'expreſſion de l'ame parle à notre ame. C'eſt ainſi qu'un Daphnis dont l'air naïf nous dit le ſentiment de ſon cœur, eſt plus intéreſſant dans la Peinture, qu'un Céſar muet & ſans phyſionomie.

C'eſt d'après les qualités de l'expreſſion que les Anciens nous ont fait la deſcription de quelques tableaux qui leur retraçoient les actions de leurs héros. Nous ignorons pourtant ſi ces peintures, à l'exemple de celles du *Titien*, appelloient de loin les regards du ſpectateur. Dans le ſacrifice d'Iphigénie, Calchas a un air triſte, Uliſſe eſt encore plus triſte, Ajax s'exhale ouvertement en plaintes, Ménélas qui éprouve une douleur plus concentrée, n'en paroît que plus affligé & ne peut étouffer ſes gémiſſements: après avoir épuiſé tous les caracteres de l'affliction, il ne reſte à l'Artiſte, pour donner une idée de la triſteſſe paternelle, que de repréſenter Agamemnon courbé par la douleur, la tête couverte, & de s'en rapporter à la ſenſibilité & à la réflexion du ſpectateur.

Mais, mon cher ami, quelle conſéquence tirer de cette exemple? L'Artiſte moderne, ſimple copiſte

piſte de cette penſée de *Timanthe*, dans laquelle le Peintre, ainſi que je l'ai fait voir plus haut, a ſuivi Euripide, ſe bornera-t-il ſans ceſſe à couvrir le viſage de ſon Agamemnon? Ceux qui propoſent toujours les mêmes modeles du beau pour les mêmes circonſtances, ne donnent pas moins d'entraves au génie, que ne font ceux qui conſidèrent les exemples les plus utiles des paſſions donnés par d'habiles gens, comme des choſes dont il n'eſt jamais permis de ſe départir. Nous devons les conſidérer comme des objets d'émulation, nous devons tâcher de trouver des modeles ſemblables dans les richeſſes de la beauté & dans la variété de la nature. Certainement *le Brun*, par ſon ouvrage des paſſions, ne s'eſt pas propoſé d'autre but. Son abattement eſt l'abattement de la femme de Darius; mais ſa colere, n'eſt pas la colere d'Achille, & ne doit pas l'être. Dans ces circonſtances c'eſt au jugement de l'Artiſte à caractériſer ſes perſonnages.

Ainſi *Timanthe* donne à l'Artiſte le précepte & l'exemple. Il lui permet de faire des remarques particulieres ſur l'expreſſion la plus convenable; 1) d'après le caractère particulier de l'ame; 2) d'après la dignité & la qualité en général du perſonnage; 3) d'après les relations extérieures avec l'objet principal par rapport au plaiſir ou à la peine. De ces maximes il réſulte néceſſairement que dans une

compoſition de pluſieurs figures, il faut obſerver de certains dégrés de paſſions. On ſuppoſe ici une connoiſſance générale des affections de l'ame & de leurs effets par rapport aux geſtes & aux attitudes [a].

Je crois que ces trois ou quatre points renferment l'eſſence de l'expreſſion de l'ame, & le précis de ce que je me propoſe de dire ſur cet article. Je regarderai comme des expédients accidentels, d'un côté l'oppoſition des caracteres, le cortege des plaiſirs bruyants & le fracas des actions tumultueuſes ; de l'autre l'eſpece de ſolitude ou de ſilence, & tout ce que le *Carrache* & ſes devanciers ont dit de la dignité & de la majeſté d'un tableau modérément peuplé de figures. Ce que j'ai dit par rapport à l'invention en général, a également lieu par rapport à l'expreſſion, comme la fin de toute l'économie du tableau.

Dès la premiere ébauche d'une figure le Peintre d'hiſtoire médite le caractériſtique de ſon ſujet, c'eſt à dire l'ame qu'il veut revêtir de l'enveloppe du corps. Puis, comme Deſſinateur, il place ſa figure, il ſonge à la charpente des os qui exiſte déja dans ſa penſée, & il l'entoure de muſcles réels dont la fonction ſe trouve dans le plan de l'Artiſte. C'eſt la poſition de ces muſcles qui détermine les éléva-

[a] Les Artiſtes peuvent conſulter ſur ces objets les écrits de Lomazzo, de Felibien, de de Piles &c.

élévations & les preſſions des chairs & de la peau, comme chaque mouvement décide l'ampleur & la légéreté de la drapperie. Tout ſe réunit avec les traits du viſage pour annoncer la ſituation de l'ame. Soit que vous repréſentiez Jupiter écoutant gravement les diſcours de Cupidon qui prend la défenſe de Pſyché, ſoit que, traveſti en Diane, il prodigue des careſſes à Caliſto; ſoit enfin que ce Dieu, armé de la foudre, extermine les Titans, ou que, jettant des regards de compaſſion ſur Semélé mourante & tenant le jeune Bacchus dans ſes bras, il s'éloigne de cette infortunée: dans tous ces cas il faut que vos perſonnages parlent le langage du cœur.

Rien de plus intelligible que ce langage: mais quelle différence dans les caracteres & dans les humeurs, quelle variété dans leur mélange ou dans leur conflit avec l'expreſſion des mêmes ſortes de paſſions au moment qu'elles éclatent? Qui voudroit employer l'expreſſion ordinaire pour nous peindre la feinte affabilité de l'ennemi de la ſociété, de l'atrabilaire Timon, le ſourire cruel & terrible d'Ajax fils de Telamon lorſqu'il s'avance pour combattre le vaillant Hector, ou ce rire éclatant & inexſtinguible des Dieux à la vue de la mal-adreſſe de Vulcain à ſervir le nectar? Pour rendre la douce ſatisfaction de l'ami de l'humanité à la vue du bonheur de ſes ſemblables, vous le repréſenterez, la bienveillance ſiégeant ſur ſes levres & la ſérénité

ſur

ſur ſon front : deux qualités qui ſemblent tirer leur origine du Ciel & déceler l'ange parmi les mortels.

Autre choſe eſt l'action du deſeſpoir dans la fierté d'une Didon abandonnée, autre choſe dans la gravité d'une Lucrece deshonorée. Des mouvements bien différents accompagnent cette même paſſion, lorsque Thysbé croit ſe réunir avec ſon cher Pyrame dans les demeures délicieuſes de l'Eliſée.

Cléopâtre cherche le genre de mort qui lui cauſe le moins de douleur & qui ſoit ſemblable au ſommeil. Arrie ne ſuſpend pas longtems ſa réſolution ; la mort eſt pour elle le moindre danger. Sa grandeur d'ame maîtriſe les ſenſations douloureuſes : elle acheve ſon deſtin & elle remet tranquillement le poignard à ſon cher Pétus, en lui diſant : *Tiens, cela ne fait point de mal.* Céſar dans le dernier période de ſa vie ſonge encore à la décence & à la dignité. Mais le Gladiateur mourant y ſonge auſſi. Quelle ſagacité ne faut-il pas à l'Artiſte pour rendre ces différentes affections avec leurs nuances.

Cependant ce ſont la dignité & la condition des perſonnages que les Modernes manquent le plus ſouvent. Chez les Anciens au contraire, dès que l'art ſorti de l'enfance, eut pris un ton mâle, ces deux objets furent les premiers ſoins des Artiſtes. Ce n'eſt guère qu'à l'enfance de l'art

que

que nous pouvons rapporter les figures de bois de *Dedale*, comparées aux ſtatues de marbre & d'airain de *Phidias*. "Ces anciennes figures, dit Pauſanias „à propos de l'explication d'un Hercule, n'offrent „rien d'attrayant à la vue, mais en revanche elles „indiquent de la force & expriment la majeſté „des Dieux [b]. "

Quelque célèbre que ſoit un *Timomachus* parmi les Anciens par rapport à l'expreſſion des mouvements de l'ame dans toute leur véhémence, il a été ſurpaſſé en célébrité par ceux qui l'ont ſuivi, & l'Artiſte moderne qui voudroit courir la même cariere, n'y ſauroit apporter trop de précaution. La premiere des loix, c'eſt la bienſéance. L'on ſait le changement que *van Dyk* fit dans un tableau du crucifiement, où Saint Jean mettoit la main ſur l'épaule de la Sainte Vierge. Qui eſt-ce qui ignore que c'eſt moins par l'expreſſion des paſſions violentes, que par le caractere de la noble ſimplicité en général & par le beau-faire en particulier, qu'un *Apelle*, qu'un *Raphaël*, s'eſt acquis une gloire immortelle, en imprimant un air de dignité à chaque objet?

Plus,

b In Corinthiacis C. 4. Cet Ecrivain préſume que toutes les ſtatues anciennes ſurtout celles que faiſoient les Egyptiens, étoient de bois. En conſultant l'hiſtoire de l'art, il paroît que l'expreſſion des paſſions a été connue plus tard par les Peintres que par les Sculpteurs.

Plus, pouroit-on dire, les paſſions ſont violentes, moins les geſtes ſont trompeurs: mais par-là le caractere & la dignité de votre perſonnage peuvent le devenir. Dans l'emportement de Saül contre David, vous trouvez plutôt le fils de Cis que le Roi d'Iſraël. Cependant ſi l'Artiſte repréſente ce Prince dans l'accès de ſa fureur, au moment qu'il lance ſa pique contre ſon gendre, il mérite plus d'indulgence, s'il manque le caractere de dignité du Monarque en donnant trop d'expreſſion à la colere de Saül, que lorsqu'il repréſente Salomon avec des traits qui ne diſent rien, & qui doivent pourtant exciter l'admiration de la Reine de Saba.

M. Winkelmann, qui recommande avec tant de force la nobleſſe & la bienſéance de l'expreſſion dans le goût des Anciens, deſaprouve avec raiſon toute repréſentation de la douleur qui va juſqu'à s'arracher les cheveux. J'y ſouſcris de bonne grace & la poſſeſſion même d'un beau tableau de ce genre, dans lequel on voit Adonis étendu mort, pleuré par Vénus qui, deſcendant d'un nuage, paroît s'arracher les cheveux, ne ſauroit me rendre partial ſur cet article. Mais le principal mouvement de la paſſion, eſt exprimé par l'élévation du bras droit, courbé ſur la plus belle tête, pendant que les regards ſont fixés ſur l'objet qui cauſe ſa douleur. L'horreur, l'accablement & les déchirements

ments ſe trouvent réunis dans un aſſemblage qui n'ôte rien à la beauté des traits, quoique les ſourcils ſe contractent fortement vers le front. La main gauche ſoutient la chevelure flotante telle que nous trouvons repréſentée ſur des pierres gravées la Vénus *Anadyomene*, ou ſortant de la mer. De groſſes larmes roulent le long de ce viſage formé pour l'amour & lui donnent cet air intéreſſant, dont on pouroit dire, ce qu'on a dit de Julie dans la *Coquette corrigée*.

Rien n'égale en pouvoir les pleurs de la beauté.
Je ne l'ai pas oſé : mais j'ai penſé lui dire,
Quiconque pleure ainſi, devroit ne jamais rire.

Cette idée acceſſoire de faire relever la chevelure à la figure, eſt auſſi connue qu'agréable & affoiblit peut-être la violence de l'expreſſion; elle efface d'ailleurs le manque de convenance qu'on pouroit reprocher à l'Artiſte. Gardons-nous ſeulement de faire un crime à *Janſſens* [c], (c'eſt ainſi que s'appelle le Peintre) d'avoir repréſenté dans ſon tableau une ſituation, que les Poëtes de l'ancienne Rome [d] ont ſouvent peint dans leurs vers. Ovide, élevé

c Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 52.

d Non ſeulement les Poëtes de Rome, mais auſſi ceux de la Grece, ont repréſenté les femmes dans cet excès de douleur. On connoît les tableaux d'Homere, lorſque ce Poëte nous peint l'expreſſion variée du deſeſpoir d'Hecube,

élevé pour ainſi dire dans l'école de la cour & de la bienſéance, n'emploie pas d'autre artifice, ſoit pour exprimer la triſteſſe de Vénus lorsqu'elle trouve ſon cher Adonis baigné dans ſon ſang, ſoit pour peindre l'affliction de Cérès *, lorsqu'ayant trouvé la ceinture de ſa fille, elle apprend ſon enlevement? Il ſuffit que le goût de nos Critiques, à meſure qu'il s'épure, nous indique de bonne foi ce qui le choque & ce qui lui plaît. Si parmi les antiques nous trouvions un tableau qui repréſentât Vénus s'arrachant les cheveux, il ſe trouveroit ſans doute des Ecrivains tout auſſi diſpoſés à admirer le goût de l'Artiſte qu'ils le ſont à nous vanter l'attitude de cette Déeſſe, dans laquelle *Apelle* immortaliſa la belle Phryné qui, s'étant dépouillée de ſes vêtements, entra nue dans la mer & ſervit de modele au Peintre. Les collections des pierres gravées d'un

d'Hecube, d'Andromaque & de Caſſandre ſur la mort d'Hector. — Auſſi Cebès, Philoſophe Grec, dans ſon tableau de la vie humaine, introduit le chagrin qui s'arrache les cheveux.

* Le Poëte dit de Vénus:

Pariterque, pariter capillos
Rupit et indignis percuſſit pectora palmis.
Metam. L. X. v. 722.

& de Cerès:

Inornatos laniavit Diva capillos
Et repetita ſuis percuſſit pectora palmis.
L. V. v. 471.

d'un Gravelle ou d'un Ogle pouroient peut-être prouver ce que j'avance.

M. Winkelmann, en faiſant la deſcription des grouppes de la Niobé & du Laocoon, met dans un beau jour l'obſervation ſur la dignité & la fermeté de l'ame. Dans Virgile l'image du Laocoon montre infiniment plus de véhémence que dans le grouppe des ſavants Rhodiens. Richardſon en donne une fort raiſon plauſible; c'eſt que les Sculpteurs obligés de choiſir un ſeul inſtant, ne purent pas graduer l'expreſſion comme le Poëte [f]. Je ne diſſuaderai point de lire ce que *Trivultio* & d'autres ont écrit ſur ce fameux grouppe: mais ce qui eſt abſolument néceſſaire en conſidérant ce chef-d'œuvre, c'eſt de joindre le ſentiment de l'ame à la fineſſe du tact. La compaſſion filiale ne me paroît pas moins remarquable dans le fils aîné qui, au fort du ſentiment de ſa douleur, leve les yeux ſur ſon pere, que la commiſération paternelle de Laocoon qui en proie aux plus cruels déchirements ſemble détourner ſes regards de ces triſtes objets. Quant à l'avanture de Jephté & de ſa fille, c'eſt peut-être un des cas, où il eſt très-vraiſemblable de détourner les yeux de l'objet qui excite la pitié.

Comme on peut abuſer de tout, ou peut auſſi le faire de l'avis qu'on donne de modérer le caractere des

[f] Traité de la Peinture. Tom. III. p. 514.

des paſſions, dont l'expreſſion trop forte dégrade l'ame. Cette maniere de voir, au-lieu de conduire l'Artiſte à cette grandeur paiſible qui règne dans les ouvrages des Anciens, peut le jetter dans des écarts dangereux; en traitant les ſujets les plus animés, elle peut le mener à cette expreſſion foible & indéciſe qu'on blâme avec raiſon dans le tableau de l'enlevement d'Helene du *Guide*. Un Ecrivain [g] qui, après avoir pris la nature pour guide, a parcouru tout le champ des paſſions & qui a fixé leur caractere, fait la demande ſuivante: "Ne pouroit-„on pas ſourire un inſtant ſur cette prétention des „hommes civiliſés, qui ſemblent aſpirer moins à „ſecouer le joug peſant des paſſions, qu'à le porter „avec plus de grace que leurs ſemblables?" Qu'elle ſera foible l'expreſſion, ſi l'Artiſte eſt obligé de s'aſtreindre à cette gêne?

J'avoue que ces conſidérations diverſes augmentent les difficultés du Peintre & lui enjoignent expreſſément de ſe familiariſer avec les caracteres des paſſions par l'étude la plus réfléchie des fameux ouvrages de l'antiquité. L'Artiſte en ſaiſiſſant l'expreſſion de l'ame, doit ſe transformer pour ainſi dire dans la façon de penſer de la nation que ſon pinceau ou ſon ciſeau cherche à caractériſer. Si toute la nation porte un maſque, ce n'eſt pas ſa faute

g M. Watelet, dans les réflexions qui accompagnent ſon *Poëme de l'art de peindre.*

faute s'il ne lui donne pas de phyſionomie : il la peint, comme on repréſente le Venitien pendant le carnaval. Suivant les geſtes extérieurs, la colere du Chinois ſera moins vive, que la colere du François. L'expreſſion variée des éclats de rire, dans laquelle un Artiſte anglois nous a offert le tableau du Parterre de Londres [h], ſera ſans doute bannie de la repréſentation d'une ſociété choiſie. Dans les bonnes piéces de théatre l'Artiſte trouvera une excellente école pour ſe former une idée de cette ſociété. La ſenſibilité ſinguliere d'un orgueil bleſſé renfermée dans le mot du Comte de Tufiere, *Il me parle, je crois*, la frayeur extraordinaire dont paroît ſaiſi Macbeth [i], lorſqu'il apperçoit l'ombre de Banquo aſſaſſiné par ſes ordres, la magnanimité d'Auguſte dans ſon entretien avec Cinna, & tout ce que Cibber nous rapporte des talents du grand Acteur Betterton, ſont des modeles d'inſtruction. „Le talent de Betterton, dit Cibber, conſiſtoit dans „l'art qu'il avoit d'entretenir l'attention des ſpecta„teurs plutôt par une vivacité modérée, que par un „feu outré, — & c'eſt là le comble de la perfection

 „de

[h] Il eſt queſtion d'un eſtampe d'Hogarth, connue ſous le titre : *A Pit of ſtage.*

[i] Le rôle de Macbeth eſt en quelque ſorte le triomphe de Garrik. Le public qui aime à ſe retracer l'effet de cette repréſentation, a voulu avoir le portrait de cet Acteur inimitable ſous ce perſonnage.

„ de l'Acteur.“ La comparaiſon de la ſcene du théâtre à celle du tableau eſt facile à faire [k].

Quoiqu'il en ſoit il ne ſera pas difficile à un Artiſte qui, joignant aux diſpoſitions naturelles, la pureté des mœurs & la délicateſſe des ſentiments, d'embellir chaque expreſſion. Bien loin de nous préſenter des tableaux au détriment des mœurs, comme l'antiquité en accuſe *Zeuxis*, il nous en offrira en faveur des mœurs: il nous préſentera Pénélope dans toute ſa dignité & dans toute ſa modeſtie. C'eſt avec cette décence que Stratonice s'approche d'Antiochus malade. Cette Princeſſe paroît ainſi dans un grand tableau, conſervé chez les Dominiquains à Francfort ſur Mein. A l'air de modeſtie qu'elle a dans cette compoſition on oublie l'anecdote de cette Reine avec le Peintre Cleſide qui, pour ſe vanger de ſon mépris, oſa la repréſenter dans l'attitude la plus indécente, nue entre les bras d'un Pêcheur & qui ne déſarma ſa juſte colere, que parce qu'il ſut flatter ſon amour propre, en la peignant avec tous les charmes de ſon ſexe.

k V. *Bibliothèque Britanique. Tom. XVI.* Cibber dit que les vrais ſuffrages qui puiſſent flatter l'Acteur, conſiſtent dans un ſilence attentif de la part du ſpectateur. J'ajouterai que ce ſilence eſt auſſi la marque la plus ſure de l'approbation dans les ouvrages de l'art.

CHA-

CHAPITRE XLIV.

De l'Expreſſion des Paſſions & de l'Intérêt, relativement à leurs dégrés.

Par quel artifice parviendrons-nous à ce mélange des mouvements de l'ame, à ce dégré de perfection d'un *Euphranor* qui, ayant fait le portrait de Pâris [a], offrit une phyſionomie dans laquelle on remarquoit l'arbitre des trois Déeſſes, l'amant d'Hélene & le meurtrier d'Achille? C'étoit beaucoup à la fois! s'écrie Junius: effectivement on peut en être ſurpris, & il ſera permis à la curioſité de s'arrêter à cette ſurpriſe.

En admirant l'effet de ce chef-d'œuvre, il me ſera permis d'examiner les moyens capables de produire un pareil effet. Peut-être y a-t-il de la témérité en moi de ne pas m'en tenir à l'admiration.

L'expreſſion pathétique qu'on trouve dans les ſtatues de marbre des Anciens nous fait préſumer avec raiſon, que les tableaux produits dans le même tems, portoient le même caractere de perfection. Dans cette diſcuſſion, il eſt néceſſaire de ſuppoſer que les grands Artiſtes n'ont jamais négligé d'obſerver l'homme & ſes penchants avec un œil con-

[a] *Plinius XXXIV. 8.*

noiſſeur ; que lorsqu'ils remarquoient des figures avec des traits caractériſtiques, ils ne manquoient pas de les eſquiſſer ſur leurs tablettes. Tel a été le véritable uſage de ces phyſionomies de charge d'un *Leonard de Vinci* ; & c'eſt dans la même vue que nos meilleurs Artiſtes deſſinent d'après nature les airs de têtes qu'ils ſe propoſent d'introduire dans leurs ſujets hiſtoriques. Vous connoiſſez, mon cher ami, un buſte de *van Dyk?* C'étoit une étude que le Peintre avoit faite pour un Saint Jean ou un Saint Sébaſtien : vous vous rappellez auſſi une tête de *Piazetta* [b], le Peintre s'en eſt ſervi enſuite pour ſon Saint Pierre, dans ſon tableau de l'Aſſomption. Tel modele convient pour une Madeleine dans un *Noli me tangere*, tel autre pour une femme Cananéenne : tous deux, portant le caractere de l'humilité & du reſpect, conviennent au mélange d'un chagrin adouci par la confiance. Un Solimene & d'autres Artiſtes modernes, qui ont traité ces ſujets, auroient-ils manqué de recourir à ces expédients? Je n'ai pas beſoin, mon ami, de vous rappeller les études pour l'expreſſion que nous avons vu faire au Comte de *Rotari*, Eleve de *Solimene*.

Il

b Ce tableau, gravé par *Joſeph Wagner* ſe voit dans l'Egliſe Teutonique de Sachſenhauſen près de Francfort. La tête en queſtion ſe trouve gravée dans la ſuite des Apôtres de Pitteri d'après Piazetta.

Il ſe peut qu'*Euphranor* ait trouvé dans la nature un beau jeune homme, en qui un vif penchant à la volupté, décéloit une certaine fauſſeté du cœur. Quand même l'Artiſte ſe ſeroit trompé par rapport à l'expoſion de ce penchant, comme ce Phyſionomiſte s'étoit trompé par rapport aux traits du viſage de Socrate, qui eſt-ce qui pouvoit l'empêcher de coucher ſur ſes tablettes les traits de cette nature pour caractériſer ſon Pâris? Pour moi, je ne demande que l'aſſemblage de ces deux caracteres: le Peintre, par le ſtratagême de ſon art, peut animer les yeux de traits perçants, qui décelent le connoiſſeur des belles formes dans le portrait de Pâris. A cet égard, l'idéal de l'Artiſte n'a pas tous les frais à faire; pour peu que le preſtige exiſte, l'imagination de l'admirateur eſt diſpoſée à ſuppléer ce qui manque. Du moins ce n'eſt pas peu de choſe de trouver une différence ſenſible entre le juge de la beauté des trois Déeſſes, & l'amant de la plus belle des femmes, différence que le mélange des traits de l'art peut ſeul diminuer.

Telles ſont mes conjectures ſur les Anciens; je ſuis tout prêt de revenir ſur mes pas, ſi l'on me montre un chemin plus commode pour atteindre la beauté de la nature dans l'expreſſion des goûts & des dégoûts de l'homme. Les modeles les plus connus des modernes nous ramenent toujours à la

nature; & ce ne ſera qu'en prenant cette nature pour guide, que votre Artiſte poura ſaiſir les principes que j'établis.

Lorsque différentes paſſions ſe rencontrent dans un caractere, faites y régner le penchant dominant, comme l'action principale dans un tableau.

La gravité romaine, qui forme le caractere du fondateur de la liberté de cette République, de Junius Brutus, ne ſouffre peut-être qu'un ſeul mélange de l'amour paternel dans le moment qu'il prend congé de ſes malheureux fils. Au contraire lorsque Abraham eſt ſur le point de ſacrifier Iſaac, il ne faut pas que l'abattement, que le doute vienne diminuer la confiance céleſte du Patriarche. Il faut que l'Artiſte cherche à le repréſenter, comme il ſe peint lui-même dans Metaſtaſe:

„Le pere & l'homme avoient diſparu en moi: „la grace avoit dompté la nature. Une lumiere „inconnue à la raiſon humaine vint éclairer mon „eſprit. Je ne croyois pas, que la promeſſe que „Dieu m'avoit faite, ſeroit ſans effet par la mort „de mon fils. La charité, la foi, & l'eſpérance „s'emparerent de mon cœur & y porterent une „ſainte flamme: le décret de Dieu paroiſſoit être „ma volonté.

„Déja mon fils incliné ſur l'Autel tendoit la „gorge: déja j'appuyois ma main gauche ſur ſa „tête:

„ tête : les yeux attachés au ciel, je ſoulevois la main „ droite armée du couteau — — le coup partoit [c].

Sous cette image on reconnoit l'expreſſion qu'*André del Sarto* a donné à ſon Abraham dans le fameux tableau du ſacrifice d'Iſaac qui, de la galerie de Modene, a paſſé à celle de Dreſde. Dans le tableau de *Coypel*, dont Durand nous a fait la deſcription, on trouve bien le pere, mais on n'y trouve pas le pere des croyants. N'eſt-ce pas auſſi quelquefois le cas d'Homere? Le diſcours un peu long de Neſtor [d], au moment que les Grecs fuyoient devant les Troyens & que Patrocle, qui venoit de lui être député, étoit trop preſſé pour

 l'écou-

c — *Nè il padre*
Nè l'uomo era più in me. La Gracia avea
Vinto già la natura. Un lume ignoto
All' umano ragion, ne' miei penſieri
Con la morte del Figlio
Le divine promeſſe univà inſieme.
D'Amor, di Fe, di Speme
Tutto ardeva il cor mio
E mi parea di ragionar con Dio
E già ſul capo impoſta
Del genufleſſo Iſacco
La ſiniſtra io tenea: gia fiſſe in Cielo
Eran le mie pupille: alzata in atto
Stara già di ferir la deſtra armata:
Il colpo già cadea.
Dell' Iſacco Parte II.

d V. L'Iliade Chant. XI.

l'écouter tranquillement, n'annonce-t-il pas & le partage de la vieilleſſe & le caractere de la ſageſſe?

Quel mélange d'une miſéricorde toute divine, ou d'une commiſération accompagnée du ſentiment de la Toute-Puiſſance, ne peut-on pas allier avec la phyſionomie du Sauveur, lorsqu'ému de pitié il dit à la veuve: *Femme, ne pleurez pas!* Quelle correſpondance de gravité, de longanimité céleſte dans le regard que l'homme Dieu jette ſur le Diſciple qui vient de le renier! Ceux-là ſe trompent aſſurément, qui oſent repréſenter le Sauveur ſans avoir élevé auparavant leur imagination à ce dégré de chaleur propre à tenter ces heureuſes combinaiſons. Lomazzo [e] nous dit d'avoir trouvé ce ſublime aſſemblage dans un Enfant Jéſus, fait en terre cuite par *Leonard de Vinci*. Celui qui ne ſait peindre qu'un enfant nud, fera toujours quelque choſe de très-agréable, s'il le peint dans ſon caractere naïf & gracieux. Le *Guide*, qui s'eſt montré ſouvent un grand Maître dans l'expreſſion ſublime,

[e] *Anch'io mi trovo una teſticciola di terra, di un Chriſto, mentre ch'era fanciullo, di propria mano di Lionardo Avinci, nella quale ſi vede la ſemplicità, & purità del fanciullo, accompagnata da un certo che, che dimoſtra ſapienza, intelletto, & maeſtà & l'aria che pure è di fanciullo tenero, & pare haver del vecchio, ſavio, coſa veramente eccellente. — Lomazzo, Trattato dell' arte della Pittura &c. L. II. C. 8. p. 127.*

ſublime, remplit ſon objet en peignant un enfant qui joue avec un oiſeau [f]. Quelle aimable franchiſe ne peut pas nous offrir un pareil ſujet! Mais les acceſſoires & les caracteres qui décelent une intention plus élevée de la part de l'Artiſte & qui ne le rempliſſent point, font un tort réel au tableau: la témérité de l'entrepriſe eſt humiliante pour l'Artiſte, lorsque l'exécution nous offre plus de préſomption que de génie.

L'Artiſte capable de prendre un vol plus haut, fera bien de ſuivre le *Baroche*, ou *Laireſſe*. J'ai déja parlé des autres Maîtres de l'expreſſion des paſſions. De Piles, en ne donnant au *Baroche* que le dixieme dégré pour l'expreſſion, parle ſans doute de cette qualité en général. Dans une eſtampe fort connue de *Laireſſe* [g], nous croyons voir le Sauveur, lorsqu'il explique aux ſiens les ſouffrances qui l'attendent & les hauts décrets de ſon pere céleſte au ſujet de notre réconciliation. La tranquillité extérieure de ſa mere, ſa réſignation à la volonté divine ne fait que voiler ſon affliction maternelle. Les larmes d'une douleur religieuſe, coulent lentement le long de ſes joues — On ſent avec elle le glaive de la douleur percer ſon cœur. Toute la phyſionomie

[f] Ce tableau ſe trouve à la galerie de Duſſeldorf.

[g] L'Eſtampe porte pour titre: *Sapientia unigena Dei maximi.*

nomie de Joſeph porte l'empreinte de l'attention & de l'admiration: d'une trempe plus ferme, ſon ame eſt élevée au-deſſus de l'affliction. La gravité divine du jeune Docteur, eſt analogue à la vérité qui en impoſe aux deux ſpectateurs & qui répand ſur la ſcene un ſilence ſolennel.

Votre Artiſte, mon ami, me ſaura gré, de ce que je cite ſi ſouvent des eſtampes au lieu de tableaux pour étayer mes remarques; dans la riche collection formée par vos ſoins, & deſtinée à ſon utilité, il pourra éclaircir ſes doutes. Qu'il m'auroit été facile ſans cela de le promener dans les galeries! Un *Noli me tangere*, tableau eſtimable *du Baroche* de la même galerie dont j'ai rapporté le morceau en queſtion du *Guide*, m'auroit fourni un très-bon exemple pour développer mon idée.

Soit que la figure principale du tableau ſe trouve active ou paſſive, il faudra toujours que l'intérêt de celles qui l'entourent, ſoit différent & que l'Artiſte ait ſoin d'obſerver la diverſité dans l'expreſſion.

Dans la tente de Darius gravée par *Edelink* d'après *le Brun*, ainſi que dans l'Extrême-Onction rendue par *Peſne* d'après le *Pouſſin*, on voit clairement la diverſité de l'intérêt dans les perſonnages du tableaux. C'eſt ainſi que les grands Maîtres, quand il traitent le crucifiement, nous font diſcerner la douleur mêlée d'un amour céleſte du diſciple

diſciple bien-aimé, de l'abattement des autres perſonnages: la douleur de Saint Jean ne céde qu'à l'affliction indicible de la mere du Sauveur. Au défaut des originaux, l'on poura conſulter ſur cet objet les meilleurs gravures faites d'après *Rubens* & *Gerard Seghers*.

Mais c'eſt dans le cœur, c'eſt dans la nature des choſes, & non dans leur ſimple analogie, que l'Artiſte cherche ſes ſujets pour l'expreſſion; c'eſt d'après cet artifice qu'il économiſe les dégrés des paſſions. Un paſſage d'un Poëte tragique va ſuppléer aux traits d'un Peintre hiſtorique. Pour l'explication de mon précepte, il eſt indifférent dans quelle ſource je puiſe. Je citerai cette fois Suréna de l'aîné des Corneilles, piece qui d'ailleurs ne jouit pas de la plus grande réputation. Le Roi des Parthes ayant fait tuer ce général, annonce ſa mort à Palmis ſœur de Suréna, en préſence d'Euridice ſon Amante. Palmis s'exhale en plaintes contre le tyran, & fait enfin ce reproche à Euridice:

Quoi! vous cauſez ſa perte, & n'avez point de pleurs?

Euridice répond:

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs.

Et on l'emporte mourante.

Dans un des fameux tableaux de *Rubens*, repréſentant le jugement dernier, le Peintre a obſervé des gradations d'un genre tout différent, tant pour l'ex-

l'expreſſion en général que pour les paſſions en particulier.

L'Artiſte donne ſouvent un tout autre tour à ces gradations lorsqu'il caractériſe les affections des Puiſſances d'un ordre ſupérieur. Plus cette Puiſſance eſt grande, moins la force extérieure doit avoir de contention. Alors la vigueur du corps eſt ſubordonnée à celle de l'eſprit. Jupiter, relativement à l'homme, eſt abſolument diſpenſé de la force corporelle, pendant que le fils d'Alcmène, à qui le deſtin a donné en partage cette même force, ſoit qu'enfant encore il déchire les ſerpents, ſoit qu'homme fait il dompte les lions, a conſtamment beſoin de la contention des membres. Un Peintre, incapable d'atteindre au talent d'un *Lanfranc* pour le mouvement des figures, ne nous toucheroit guere s'il repréſentoit Hercule étouffant Anthée, ſans aucune tenſion des muſcles; quelque adreſſe qu'il employât pour dévoiler la vigueur du Héros & du demi-Dieu, il ne nous fera jamais accroire que moins ſon idéal déploira les organes du mouvement, plus ſa force devra nous frapper. *Glicon* a même pris la liberté de nous repréſenter ce Héros épuiſé de laſſitude. Car qu'eſt-ce autre choſe que l'Hercule Farneſe, que le corps le plus vigoureux dans l'état de repos après l'épuiſement.

Si Junon, chez Homere, ébranle l'Olympe par l'agitation de ſon corps, Jupiter n'a beſoin

que

que d'un ſigne de tête pour opérer la même choſe. „Il incline ſon front auguſte. Sa divine chevelure „s'agite ſur ſa tête immortelle; tout l'Olympe „s'émeut & tremble."

C'eſt ainſi que *Phidias* & *Euphranor*, l'eſprit nourri de penſées ſublimes, conçurent l'idée de leur Jupiter Olympien, c'eſt ainſi que *Raphaël* & *le Guide*, l'ame remplie de grandes conceptions, procéderent dans l'exécution de leur Saint Michel [a]. Sujet dans lequel cet Archange, en exécutant les jugements divins, conſerve la ſérenité de ſon front auguſte; la colere ne dégrade aucun trait de ſa face.

Telle paroît être l'application la plus convenable de l'expreſſion, dont les Anciens nous ont laiſſé des modeles ſi ſublimes. On conçoit bien que rien n'eſt plus facile de réfroidir l'expreſſion que lorsque le ſujet contredit ouvertement la façon de penſer de l'Artiſte. Avec tout le génie d'un *Phidias*, nos Artiſtes réuſſiroient auſſi peu à ſaiſir l'idéal de ſon Jupiter, que nos Peintres réuſſiront à rendre cette attitude naïve, cette réſignation touchante qui caractériſe les Saints révérés dans l'Egliſe Romai-

[a] On fait l'impreſſion ſinguliere que la figure de St. Michel fit ſur un Americain, à qui Louis XIV. avoit fait montrer toutes les curioſités de Verſailles. Il avoit examiné tout en gardant un profond ſilence, mais à peine eut-il apperçu ce tableau, qu'il s'écria: Ah le beau ſauvage! ——

Romaine. En peignant les pieux fondateurs des ordres monaſtiques, ils ne parviendront jamais à leur donner cet air de recueillement, ou cette extaſe [i] que le *Baroche* a ſu donner à ſon ſaint François à genoux, compoſition gracieuſe qu'il a gravée à l'eau forte.

Nous ne pouvons renfermer ſous aucune forme humaine nos idées les plus hautes & les plus pures de la Divinité, quand même tous les conciles de l'Egliſe, ſelon de Piles, nous permetroient de repréſenter Dieu & les Anges avec les modifications néceſſaires pour le ſens ſymbolique [k]. Il s'agit bien moins ici de la permiſſion, que du pouvoir. Il eſt vrai, nous nous ſentons émus à la vue des conceptions ſublimes d'un *Guide*, lorsqu'il repréſente le Pere des miſéricordes deſcendu ſur une nuée, conſidérant ſon fils bien-aimé étendu mort ſur ſes genoux [l]; nous croyons avoir devant nos yeux le moment où s'accomplit notre grande réconciliation avec

[i] Dans les contemplations morales de Hervey, on trouve une deſcription d'Elie en priere, qui mériteroit de fournir le ſujet d'un tableau à quelque grand Peintre.

[k] Idée du Peintre parfait. Chap. 23.

[l] On a ce tableau du *Guide* gravé par *Jacques Frey*, dont l'œuvre eſt ſi recherchée par les vrais Connoiſſeurs. Il choiſiſſoit lui-même ſes originaux, & loin d'abaiſſer ſon eſprit au goût du ſiècle, il cherchoit à élever le goût du ſiècle à ſon eſprit.

avec la Divinité. L'Artiſte content d'avoir atteint ſon but, n'a pas voulu aller plus loin. Mais pour peu que nous revenions de l'illuſion dans laquelle l'Artiſte nous avoit agréablement jetté, nous voyons que nous avons contemplé l'image de l'homme dans ſa plus haute élévation, mais que nous avons abaiſſé l'idée infiniment plus haute de la Divinité en la repréſentant ſous une forme humaine. Quelle grandeur l'art ne peut-il pas combiner dans les traits, ſous leſquels l'Artiſte s'eſt repréſenté la majeſté divine, la gravité auguſte & la bonté céleſte de notre Médiateur! Pour cet effet notre eſprit ſi facile à perſuader livre à l'Artiſte un champ aſſez vaſte, mais il le lui conteſte, & cela comme je crois avec raiſon, dès qu'il veut encore l'étendre. On cite communément la viſion d'Ezechiël, ſujet traité par le génie d'un *Raphaël*, comme le terme des compoſitions pittoresques. Mais ce même exemple, ſi l'on peut conclure d'une viſion à une heureuſe imitation, prouve peut-être plus en faveur de ce cas particulier, qu'en faveur de l'extenſion de l'exemple.

Il en eſt tout autrement des images de la Fable. En contemplant un ſujet fabuleux, nous ne déſirons que d'être agréablement ſéduits; nous ne demandons pas d'être entierement convaincu. Le Peintre ne trouve aucune difficulté, du moins dans les ta-

bleaux de chevalet, où l'œil peut ſuivre l'expreſſion diſtincte de certains muſcles délicats, de repréſenter quelques Divinités fabuleuſes en mouvement contre les Géants eſcaladant le Ciel; mais s'il a du ſens, il aura attention de nous offrir Jupiter ſous un aſpect plus majeſtueux que les autres Dieux, dans un profond ſilence, & de maniere qu'on puiſſe juger de ſon courroux par l'effet. Il tonne, & ſes carreaux mettent les montagnes en poudre: les inſenſés qui vouloient précipiter la Divinité, ſe débatent ſous les rochers qui leur ſervent de tombeau. — —

Je ne desaprouverai pourtant point un Artiſte qui, ayant à traiter le ſujet des Géants foudroyés dans un ſalon conſtruit pour cet objet, chercheroit à produire un plus grand effet par l'expreſſion, en donnant plus de mouvement à ſon Jupiter, ainſi qu'à fait *Jules Romain* dans ſon plafond du palais du T. Comme l'expreſſion délicate des traits qui caractériſent les natures divines, ſe perd en quelque ſorte à cauſe de la profondeur du plafond & de la diſtance des objets [m], il eſt permis d'exagérer un peu l'attitude d'un Jupiter vengeur & armé

[m] Perſonne n'a mieux connu ces ſtratagêmes que *Lanfranc*, dont les freſques ne font un ſi grand effet qu'à cauſe de la fierté & de la rudeſſe de ſon pinceau. Voyez Richardſon, Tom. III. p. 642. & notre Chap. XXI.

armé de la foudre. Mais en cela il faut que la modération & la bienſéance arrêtent à propos la main de l'Artiſte. Dans un ſujet, où *Jules Romain* a oſé repréſenter les Dieux effrayés à la vue de leurs ennemis, où il fait accourir Junon au ſecours de Jupiter, le Peintre nous offre un modele de la nature en mouvement. Il eſt peu de Peintres qui négligent les moyens de montrer cette fougue, lorsqu'ils peuvent juſtifier leur manœuvre par la mythologie.

Les caracteres tout oppoſés dans des ſujets divers, ſe ſoutiennent alternativement par le contraſte.

Conſtantin l'ame grande & élevé, paroît tranquille au milieu du fracas des vainqueurs & des vaincus. Son image ſemble être l'image de la Victoire elle-même. La ſécurité avec laquelle il agit, réunit dans le vainqueur les regards ſereins d'un eſpoir fondé, au ſang froid d'un Général expérimenté. Cependant nos yeux ſe promenant ſur le champ de bataille, trouvent Maxence culbuté dans le Tibre. Les chevaux échauffés & les naſeaux ouverts, ſe débatent autour de lui & fendent le courant, ou ſe précipitent du rivage ſur les corps palpitants des ſoldats : mais nos regards ſe fixent ſur Maxence. Il ramaſſe toutes les forces d'un Athlete, pour ſe relever avec ſon cheval, dont la tournure même fortifie le contraſte. Le revers

qu'il éprouve contracte les traits de ſon viſage : toute la phyſionomie du Tyran décele la détreſſe de ſon ame. Saiſi d'effroi, il ſemble moins ſentir que les flots vont l'enſevelir, que regreter la perte qu'il fait par ce coup du ſort.

Cette oppoſition releve le grand Conſtantin, comme la ruſticité d'un vieux Silene diſtingue la beauté d'un jeune Bacchus. Raguenet a conſidéré ſous un autre point de vue ce fameux tableau, que *Jules Romain* a exécuté ſur les deſſins de *Raphaël*. Il y a eu des Critiques qui ont trouvé à redire de ce que Conſtantin paroît dans la mêlée la tête nue. Quant à la tête de Maxence, *Gerard Audran* l'a trouvé digne d'accompagner ſes meſures des figures antiques de marbre.

L'Artiſte qui cherche à nous intéreſſer par le choix des ſujets, remplit les devoirs d'un Inventeur judicieux : celui qui ſait tirer parti des oppoſitions pour que le tableau faſſe une vive impreſſion, celui-là ſuit les principes d'un ſage Ordonnateur ; celui qui emploie des contours exacts & des mouvements harmonieux pour caractériſer l'ame, celui-là acquiert la gloire d'un Deſſinateur ſpirituel. Souvent c'eſt par les geſtes les plus naïfs, & par les coups de pinceau les plus légers, donnés ſur les parties du viſage, que ſe manifeſtent les caracteres diſtinctifs des goûts & des dégoûts des hommes.

hommes. Pour cet effet toutes les parties de l'art, dont nous avons déja fait mention, ſe réuniſſent pour la perfection de l'ouvrage: la lumiere & la couleur n'y concourront-elles pas pour leur part?

Vainement ſépareroit-on les idées dont la liaiſon eſt ſeule capable de porter le tableau jusqu'à la perfection, dont l'exécution ſéduiſante produit le preſtige *. *Teniers* peint d'une touche moëleuſe les corps de ſes villageois, ou, promenant ſur la toile une main facile & ferme, il imprime à leur phyſionomie l'expreſſion vraie de l'ame. Cette fonte des couleurs flatte l'œil, tandis qu'un pinceau maigre ne nous auroit offert qu'un deſſin colorié. Des couleurs locales bien choiſies complètent l'illuſion. Tantôt elles fixent nos regards,

* J'ai lu avec plaiſir le diſcours prononcé à l'Académie Royale de Peinture de Paris par M. Dandré Bardon, à l'occaſion du prix que le Comte de Caylus fonda pour l'expreſſion d'une tête. Voici, ſi je ne me trompe, ce qu'il dit dans un endroit: „Sans les couleurs bien choiſies, il n'y a point de véritable expreſſion dans un tableau: ſans le clair-obſcur, l'expreſſion n'a ni vigueur „ni vivacité, même dans un bas-relief: enfin ſans les „repouſſoirs & les reveillons, qui jettent du ragoût ſur „le tableau, l'expreſſion eſt fade & inſipide dans tous les „ouvrages de l'art.“ V. *Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, VII Band, 167 Seite.*

attirés par une lumiere d'une belle entente: tantôt des couleurs locales plus douces, nous invitent dans les contrées tranquilles des ombres.

Je crois, mon ami, entendre vos conſeils. — Je vais traiter du coloris, me renfermant à celui qui eſt confié au Deſſinateur, c'eſt à dire, à celui où le pinceau eſt guidé par un deſſin correct, où la touche ſavante offre aux yeux du Connoiſſeur des teintes également vraies, également harmonieuſes. Et quel eſt le Connoiſſeur du coloris? L'ami & le confident de la nature.

LIVRE IV.

LE COLORIS.

SECTION I.

DU CLAIR-OBSCUR OU DE L'HARMONIE DES JOURS ET DES OMBRES, DES CLAIRS ET DES BRUNS.

CHAPITRE XLV.

Du Coloris, de l'intelligence du Clair-obſcur, & de la Lumiere & des Ombres en général.

Si l'Artiſte perdoit de vue la nature décorée de la lumiere & des couleurs, il ſeroit inutile de lui ouvrir un champ, ſur lequel les écoles de Veniſe & des Pays-Bas ont recueilli des beautés infinies. Il me ſemble que les proportions du corps humain nous ſont infiniment plus familieres que les phénomènes de la nature & les veſtiges d'une lumiere bienfaiſante relativement à la Peinture. On a prétendu qu'il eſt beaucoup plus facile de remarquer dans un tableau l'incorrection du deſſin & la dureté des contours, qu'il n'eſt aiſé de porter un œil pénétrant ſur toute l'économie des couleurs dans un chef d'œuvre de Peinture & de diſcerner la nature dans les ouvrages de l'art, afin de ſaiſir les aimables artifices qu'elle emploie pour plaire. Déja

les Grecs, en traitant de la ſcience du coloris, ainſi que nos Modernes, partiſans de l'harmonie du tout-enſemble, ont parlé d'un *Ton*, dont la diſſonance peut détruire les graces d'un beau deſſin. En cherchant ce ton harmonieux dans la nature, nous ne craignons pas de nous égarer.

D'abord le mélange des couleurs du Peintre conduit à ce ton & à cette pompe harmonieuſe des teintes dont ſe pare la nature, ce modele inſtructif de tous les Artiſtes. Enſuite l'adouciſſement de l'éclat dans les parties ſubordonnées du tableau par rapport à la grande loi de l'unité, eſt le ſecond objet des ſoins du Peintre. Ces deux artifices lui ſuggèrent un choix éclairé des couleurs, qu'il emploie pour repréſenter au naturel les figures de ſon tableau, & tout ce qui les entoure. Plus il a l'art de nous tromper, plus nous vantons ſon induſtrie, & nous diſons de lui, qu'il a ſu élever le coloris jusqu'à la magie : dans le temple du goût nous plaçons les *Titien* à côté des *Raphaël*.

C'eſt avec cette eſpèce de généalogie des penſées du Peintre que je vous donne, mon cher ami, le précis de ce qui me reſte encore à diſcuter. Je ſuis prêt à promener avec vous mes regards ſur le ſpectacle raviſſant de la nature. Quelle richeſſe de lumiere, quelle variété de couleurs, quel charme nous offre l'ombre avec ſes clairs ! Clairs, néceſſaires pour

pour le repos de l'œil & raviſſants par l'aſſemblage de la lumiére réflechie! Remplis de ce principe, nous pouvons non ſeulement ſaiſir dans les objets particuliers les jours & les ombres, mais encore y trouver leur clarté & leur obſcurité eſſentielle. Comment ces parties s'adouciſſent-elles alternativement par rapport au tout, enſemble? Cette queſtion renferme toute la ſcience du clair-obſcur, ou l'intelligence des clairs & des bruns. Les demi-teintes, les reflets, les nuées fuyantes & les autres accidents ſe combinent & ſe traitent reſpectivement pour la chaîne des parties. Pour peu que nous procédions par le moyen de l'expérience, nous trouverons que ces parties nous offrent très-ſouvent des modèles pour cette portion de l'art, de ſorte qu'à cet égard l'Artiſte ne peut guere ſe vanter de ſuppléer la nature. Je ſuppoſe toujours en lui un œil exercé, une ſage économie, un choix raiſonné de ce qu'il peut ſaiſir ſous un angle viſuel.

Si nous nous renfermions dans les limites de cet angle, que de tableaux harmonieux nous offriroit la nature! En vain les ſcenes les plus pittoresques appellent des yeux diſtraits: accoutumés à voltiger d'un objet à l'autre rien ne peut les fixer. Ils voient des arbres, & ils ne voient pas les ombres qu'ils forment; du moins ils ne remarquent pas ces objets comme ils devroient. Des regards avides

voudroient ſaiſir toutes les ſcenes qu'ils parcourent & les renfermer dans un tableau. Tel Artiſte paſſe à côté des richeſſes pittoresque ſans les appercevoir. Puis il ſe plaint de la pauvreté de la nature; il la corrige, il lui prouve ſes torts, &, au-lieu de ſe plaindre de ſes torts réels de lui avoir refuſé le don de la voir & de la ſentir, il s'endurcit & en conçoit presque de l'orgueil. Le don de bien voir eſt aſſurément auſſi équivoque chez pluſieurs, que l'eſt chez d'autres le talent de bien lire.

Pour étayer les préceptes, relatifs à l'harmonie de la lumiere & des couleurs, il ne m'importe pas peu de ſoutenir les prétentions de la nature ſur le viſuel des Artiſtes & des Amateurs; & je ne ſerois pas faché, mon ami, que vous vouluſſiez bien enviſager cet eſſai ſur le coloris comme une apologie de cette prétention de la nature.

C'eſt la lumiere qui nous rend les corps viſibles, & ce ſont les variations de la lumiere qui alterent leur éclat. Les Payſagiſtes qui ſe ſont le plus familiariſés avec la nature, s'efforcent de repréſenter les différentes heures du matin, & les gradations du jour ſur ſon déclin. C'eſt ce que l'on voit dans les tableaux *d'Elzheimer*, de *Thoman*, du *Lorrain*, de *Pynacre* & d'autres. Les quatre parties du jour, dont les vers de Zacharie, nous offrent des tableaux ſi intéreſſants, gagnent ſous le pinceau d'un grand Maître,

Maître, ce qu'elle perdent ſous la main d'un Peintre novice dans l'inſpection de la belle nature.

Le ſoleil du matin dore la cime des montagnes; ſes rayons échappés par bandes font ſortir le penchants des côteaux du crépuſcule fuyant. La verdure des boſquets ſe détache pour ainſi dire des vapeurs étendues ſur les bords des eaux. Quand le ſoleil ſe cache derriere les nuages, la lumiere du jour [a], qu'on tient d'abord un peu foible, devient inſenſiblement univerſelle. Avec des rayons moins diſperſés que ceux qui nous annonçoient le matin, le ſoleil embellit les campagnes aux heures de la ſoirée. Sa lumiere déclinante, joue d'abord autour de la pointe des épis & ſe gliſſe le long de la tige des arbres. L'ombre prolongée trace pour l'œil, ainſi que pour le tableau, des repos entiers [b].

Peu

[a] On ne parle ici que des heures du jour néceſſaire à l'intelligence des différentes lumieres; on n'a pas voulu entrer dans la ſéchereſſe des diviſions.

[b] Ce n'eſt que ſous ces rapports qu'on appelle la couleur naturelle des corps, tel que le brun foncé, le gris clair &c. couleur locale. Au fond c'eſt la même choſe. Cependant, vouloir expliquer la couleur locale ſans les rapports en queſtion, ſeroit une choſe non ſeulement inſuffiſante, mais encore fauſſe dans la pratique. Car par exemple, lorsqu'à une certaine diſtance la couleur aërienne ſe trouve mêlée avec le brun foncé de la drapperie d'une figure, l'obſcurité de la couleur conſerve bien ſes rapports relativement à un corps clair ſur le même fond; mais

Peu de moment avant le coucher du ſoleil, cet aſtre répand ſur les objets un éclat que le *Lorrain* même n'a rendu qu'imparfaitement; il colore toujours les choſes d'une lumiere très-agréable, lumiere que la clarté d'un flambeau, ou celle d'un autre feu qui brille la nuit peut bien ſurpaſſer en rougeur & occaſionner des ombres plus tranchantes, mais qu'elle ne peut pas atteindre pour l'agrément. La couleur propre des corps change donc d'apparence, auſſi bien d'après la lumiere naturelle priſe pour le tableau, que d'après la lumiere artificielle opérée par le mélange des couleurs, ainſi que de ſes reflets divers. Ce n'eſt pas encore aſſez: au moyen de l'interpoſition de l'air & des dégrés de diſtance, le lieu qu'occupe le corps a une double influence ſur la détermination des couleurs, & le plus ou le moins d'amitié des couleurs voiſines décide le reſte.

Nous ne confondrons pas, comme ont fait pluſieurs, les clairs & les bruns qui tiennent aux corps, au moyen de leurs couleurs ſoit naturelles ſoit factices avec la lumiere même & avec l'ombre.

Les

mais les yeux perdent abſolument de vue la couleur brune qui, ſuivant cette explication, devroit ſe conſerver par tout. D'ailleurs ce ſeroit une abſurdité de recourir à la couleur locale, comme terme de l'art, lorsque la couleur naturelle explique tout le procédé.

c V. le Chapitre XXII.

Les ombres ſont plus fortes ou plus foibles, ſelon le plus ou le moins d'accroiſſement de lumiere : mais elles laiſſent toujours diſcerner une ſorte d'augmentation médiate de lumiere ou, ce qui eſt la même choſe, elles indiquent les traces des reflets divers. L'abſence totale de la lumiere, eſt l'obſcurité. Elle exclut du domaine de la Peinture la viſibilité des objets, par conſéquent elle en exclut auſſi la repréſentation. Par-là vous voyez, mon cher ami, quel cas nous devons faire d'un *Pietro Vecchia* & d'autres Peintres, qui ont affecté de peindre en noir, ſurtout du peuple des imitateurs. Soyons pourtant plus circonſpects dans nos jugements ſur quelques originaux qui ont pouſſé au noir contre l'intention de l'Artiſte ; inférons ſeulement de-là, que le Peintre ne ſauroit apporter trop de précaution dans le choix & l'emploi des couleurs [d].

Connoître cette amitié des couleurs, donner une teinte claire, obſcure ou rompue à chaque objet pour le faire paroître avantageuſement ſelon ſon point de diſtance & pour le détacher de ſon fond ; adoucir, rehauſſer, ou interrompre d'une maniere vraiſemblable l'incidence de la lumiere, le jour qu'on a une fois pris, ou l'ombre qui lui eſt oppoſée : voilà ce qui nous atteſtera l'harmonie de la lumiere & des couleurs, voilà ce qui nous dévoilera

[d] V. Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 125.

lera l'intelligence du clair-obſcur. Le clair-obſcur renferme la lumiere & l'ombre, comme le tout renferme la partie: ce n'eſt que ſous ce tout que j'entens avec de Piles [a] le *Clair-obſcur* dans le ſens le plus étendu. L'art qui, ſuivant les règles de cette ſcience & moyennant le mélange artificiel des teintes, repréſente la couleur naturelle des objets jusqu'à faire illuſion, eſt nommé le *coloris*. Et le coloris eſt la troiſieme partie eſſentielle de la Peinture.

Dans la variation de la lumiere & de l'ombre, la couleur naturelle fondamentale ſe ſoutient, juſqu'à ce qu'enfin elle ſe trouve pour ainſi dire abſorbée par l'interpoſition de l'air & par la relation des diſtances.

Un corps obſcur en vertu de ſa couleur primitive, fortifie ſon obſcurité par l'ombre & paroît toujours obſcur, quoiqu'un peu moins du côté lumineux. C'eſt avec toutes ces variations poſſibles du ſite qu'on appelle dans la peinture la couleur naturelle des corps la couleur locale.

Et reciproquement l'expérience nous apprend, que la couleur claire d'un corps ſe dégage d'elle-même de la région de l'ombre. *Au ſein de nos ſombres forêts, vous voyez briller l'écorce du bouleau frappée des rayons du ſoleil: vous diriez que ſa tige eſt*

[a] Cours de Peinture &c.

eſt peinte d'une couleur d'argent? dit notre Brocken. Mais auſſi ſans être frappées des rayons du ſoleil, les écorces de ces arbres ſe détachent des ombres les plus fortes par leur couleur naturelle.

Ces deux obſervations peu importantes en apparence, ont une influence auſſi marquée dans l'effet du tableau, que la lumiere & l'ombre. Il en eſt de même des demi-teintes, qui ne méritent pas moins nos recherches.

Quant à la connoiſſance des ombres que projettent les corps ſous une lumiere donnée, nous pouvons l'acquérir par les Eléments de l'Optique & de la Perſpective [f]. C'eſt auſſi ce que de Piles a remarqué pour montrer la différence de l'incidence de la lumiere, & du clair-obſcur. Et cependant il ſemble que quelques Ecrivains françois [g] de nos

[f] La lecture du *Traité de Perſpective où ſont contenus les fondemens de la Peinture du P. Lamy*, préparera l'Eleve à celle de Pozzo.

[g] M. l'Abbé de Marſy, Auteur du *Dictionnaire de Peinture & de Sculpture*, lui donne plus d'étendue & ſe conforme au ſens de de Piles dans ſon Article *Clair-obſcur*. Il ſuppoſe les idées générales des clairs & des bruns, & remarque les lumieres & les ombres comme les guides pour l'ordonnance des parties claires & des parties obſcures. "C'eſt un ſeul mot, dit-il, il répond au *Chiaro-„ſcuro* des Italiens. On entend en général par Clair-„obſcur, l'oppoſition & le contraſte des parties claires „& des parties obſcures du tableau. L'Artifice du *Clair-„obſcur*

nos jours voudroient reſtreindre la ſignification du *Clair-obſcur*, à ce qui ne forme qu'une partie de ce que nous avons décrit ſous la dénomination de l'intelligence des lumieres & des ombres [h].

C'eſt la différence des choſes & non l'uſage varié des termes qui a le droit de fixer nos idées. Nous ne regardons pas toujours de ſi près dans l'emploi des mots; de ſorte que quand il eſt queſtion d'une lumiere bien tenue dans un tableau, nous donnons à cette expreſſion une ſignification plus étendue, en y comprenant les couleurs locales claires des parties de l'ombre. C'eſt dans ce ſens que nous diſons de quelques tableaux *d'Oſtade* qu'ils ſont d'un beau ton de lumiere. Or ce ton ne ſauroit s'entendre ſans les rapports qu'il a avec les maſſes d'ombres qui lui ſont oppoſées. Mais le Peintre iroit-il fort loin avec toutes ſes belles connoiſſances des lumieres & des ombres, s'il n'aſſignoit pas aux objets, au moyen d'un choix plus entendu, ce ton clair & obſcur, ou cette demi-teinte qui forme la baſe de la lumiere & de l'ombre ou de la demi-teinte d'ombre, & qui par des teintes

„ *obſcur* conſiſte à diſtribuer ſçavamment les jours & les „ ombres; à les faire contraſter agréablement, à choiſir „ une lumiere avantageuſe à placer des grandes maſſes „ d'ombres à côté des grandes maſſes de lumieres. "

h C'eſt auſſi dans ce ſens que nous avons pris ce mot d'une expreſſion ſi étendue au Chapitre XVIII.

teintes réunies répand ſur tout le tableau l'effet le plus agréable?

Qui eſt-ce qui ignore combien les grands Maîtres dans la gravure ſe ſont élevés au-deſſus de la ſimple ſucceſſion de la lumiere & de l'ombre, & combien ils ont réuſſi à rendre les différents tons de la couleur par la ſeule combinaiſon du blanc & du noir? Les imitations de ces Maîtres, dont la vue nous enchante dans les eſtampes qui forment l'œuvre de *Rubens*, ſont en même tems des imitations des parties claires & des parties obſcures par rapport aux couleurs locales qui ſe trouvent dans chaque original. C'eſt la couleur locale, & non pas uniquement la lumiere & l'ombre, que néglige le Graveur manqué; c'eſt l'intelligence de cette ſorte de clair-obſcur qui forme le mérite des eſtampes d'un *Vorſtermann*, d'un *Pontius*, d'un *Bolſwert*, Graveurs dont *Rubens* prenoit plaiſir à conduire les travaux. Ces Artiſtes ſe ſont tellement diſtingués par leurs productions, que celui qui voudroit écrire une hiſtoire de la gravure, pouroit commencer par ces chefs-d'œuvre une nouvelle époque dans l'art. N'eſt-il pas bien étrange que dans la Peinture qui renferme la ſource des couleurs locales, on confonde perpétuellement les notions des couleurs? Il faudra à la fin que le Graveur, qui n'a qu'une couleur pour rendre ſon expreſſion, donne des leçons de coloris au Peintre.

Quel parti, mon cher ami, prendra votre Artiſte ? Les choſes que nous décompoſons par des idées claires, & que nous caractériſons par des dénominations particulieres, n'exigent pas moins d'être unies dans l'exécution. Je viens de parler de l'union des teintes; en effet l'emploi des lumieres & des ombres, & l'intelligence des couleurs, devroient occuper également l'imagination de l'Artiſte. Ici il cherchera dans la couleur locale qu'il ſuppoſe à volonté, l'accord de la lumiere, ou il tâchera de trouver avec la lumiere & l'ombre des reſſources dans les circonſtances infiniment plus rares où il eſt attaché à une certaine couleur. Là il diſpoſera à ſon gré d'une ombre que la fiction lui a ſuggérée, & dont la nature lui a fourni pour ainſi dire le premier deſſin. D'après ce plan nous allons diſcuter ces objets importants de l'art par quelques exemples.

CHA-

CHAPITRE XLVI.

De la maniere de rehauſſer & d'adoucir les Lumieres & les Ombres.

Les lumieres & les ombres, les couleurs claires & les couleurs obſcures ſe rehauſſent & s'adouciſſent tour-à-tour pour l'accord de l'enſemble. Tel eſt, mon cher ami, le principe ſur lequel nous continuerons de raiſonner.

L'Artiſte ne peut plus changer la lumiere qu'il a une fois adoptée: mais il peut l'interrompre par le contraſte des corps opaques, toutes les fois qu'il a beſoin d'ombres & qu'il eſt néceſſité de convertir en repos de certains endroits ou de certains grouppes. Qu'il vous ſera facile, partiſan de la vie champêtre, d'éprouver l'état délicieux dans lequel s'eſt trouvé Chaulieu, lorsqu'il fit ces vers:

Quel plaiſir de voir ces troupeaux,
Quand le midi brûle l'herbette,
Rangés autour de la houlette,
Chercher l'ombre ſous ces ormeaux.

Veut-on que les charmes de la Poëſie excitent la Peinture à faire naître en nous le même plaiſir par la magie des couleurs, il faudra que les ormeaux touffus arrêtent dans le tableau les rayons brûlants du ſoleil. Les ſeuls rayons qui auront trouvé un paſſage au moyen de l'agitation des rameaux, peindront

dront l'image des feuilles ſur la toiſon des moutons repoſant à l'ombre & répandront à l'entour une lumiere plus tranchante.

Mais lorsque la lumiere large s'aproprie l'action principale du tableau, il faut employer avec précaution cette adreſſe de l'ombre réelle. Dans ce cas on réuſſit en général beaucoup mieux à modérer la lumiere par des couleurs locales qui bravent même les tons des jours. Une lumiere reſſerrée peut être étendue par des couleurs locales claires.

La couleur blanche ne ſauroit nuire à Io, après ſa métamorphoſe, par rapport à la lumiere capitale dans un tableau. Rien de mieux au contraire, que ſi les rayons du ſoleil dorent les cornes de la belle géniſſe & rehauſſent l'éclat du blanc. Mais où eſt le Peintre qui puiſſe attrapper autrement cette blancheur lumineuſe, que la terre ne lui fournit pas avec le même éclat, qu'en adouciſſant les teintes & les nuances, & en modérant les ombres & les reflets? ou pour parler plus modeſtement, où eſt le Peintre, qui oſera ſeulement le tenter? Par le vert des arbres touffus il peut adoucir les carnations les moins lumineuſes des Nayades, ſœurs de cette Amante métamorphoſée de Jupiter; & lorsque le Fleuve Inachus [a] ſort des roſeaux pour préſenter de

[a] V. la Fable XIV. du Livre I. des Métamorphoſes d'Ovide. J'ai pris exprès un autre point de cette hiſtoire, que celui que

de l'herbe fraîche à ſa fille changée en vache, la couleur tannée du demi-Dieu, concourt merveilleuſement à l'harmonie du tableau. Auſſi l'algue agitée & le jeune rejeton du peuplier argentin, fourniſſent à l'Artiſte d'agréables reflets, lorsqu'il en a beſoin pour varier ſes teintes & pour arrondir ſes figures. Pour peu que nous donnions carriere à l'imagination, les repos pratiqués dans la profondeur des ombres ſemblent nous inviter à y chercher la fraîcheur.

Mais ſont-ce là les couleurs obſcures qui bravent même les tons des jours? L'exemple que vous venez de citer, n'éclaircit pas les couleurs obſcures. Et qu'elle eſt la Nayade, pouroit demander un Poëte, qui ne prît en mauvaiſe part, ſi le Peintre s'aviſoit de tirer ſon coloris dans un endroit ombré? J'ai eu tort peut-être d'avoir rapporté un exemple qui renferme un autre précepte. Je veux dire qu'il faut que l'Artiſte, ſans paſſer d'une extrémité à l'autre ou ſans oppoſer le brun d'un Iarbas à la blancheur d'une Didon, lorsqu'Enée ſuffit pour relever ſa beauté, ſache ſaiſir des oppoſitions plus douces qui réſultent de la ſimple amitié des couleurs. S'il ne falloit que de ces contraſtes, rien ne ſeroit plus facile que d'oppoſer l'obſcur au

que choiſiſſent ordinairement les Artiſtes. Un des plus communs eſt celui où Mercure endort Argus, avec celui où il le tue après l'avoir endormi.

clair. C'eſt un procédé que n'ignorent pas les plats imitateurs de *Rembrant* & de *Huiſman*.

Cependant je ſerai obligé pour convaincre mon ſceptique, de lui montrer les tableaux de *Pierre van Breda*, ou de parcourir avec lui les Peintures des Ecuries de *Wouwermans*. Là je lui ferai voir, que l'Artiſte s'eſt presque toujours gardé d'aſſocier à ſon cheval blanc, oppoſé à la lumiere capitale, des chevaux d'une couleur auſſi brillante & diſpoſés ſur la même colonne de lumiere. Au contraire, un cheval bai-brun ou noir, dont, comme j'ai dit, la couleur brave les tons des jours, un cheval qui n'adoucit que d'une maniere très-tranchante l'incidence de la lumiere principale, enfonceroit trop les parties ombrées du tableau. Un cheval d'une couleur claire placé à côté de ces parties produira, ainſi que l'écorce blanche du bouleau citée dans le chapitre précédent, un effet piquant & fournira les reflets des couleurs. Il réſulte de cette combinaiſon qu'un cheval blanc liera & relevera auſſi heureuſement les grouppes diſpoſés ſur les ſites enfoncés, qu'un cheval pie ou bis-coloré placé ſur un plan un peu plus approché, poura lier & relever, par une alternative des couleurs locales obſcures & claires, les parties capitales éclairées d'un côté & ombrées de l'autre. Une attitude raiſonnée, par exemple un cheval qui ſe cabre, eſt capable de ſeconder ce rehaut des couleurs. Un échappé de lumiere,

lumiere, qui frappe la croupe du cheval réveille l'attention & termine quelquefois la ſcene. Je n'ai pas beſoin d'avertir qu'en général les figures que l'ordonnance du tableau rend néceſſaires, peuvent ſuffiſamment contribuer à l'harmonie des tableaux par leurs attitudes ou par leur ajuſtement:

Le ſecret d'ennuyer eſt celui de tout dire,

dit très-bien M. de Voltaire. Mais ce qui paroît ſuperflu au goût rafiné de certains lecteurs, perd ſouvent cette dénomination, quand la palette prend la place du livre dans la main d'un lecteur judicieux qui, loin de ſe laiſſer éblouir par les ſaillies du Poëte que nous venons de citer, continue de lire avec fruit ſon Felibien [b].

Cependant toutes ces deſcriptions ſont aſſez inutiles, ſi l'Artiſte ou l'Amateur ne cherche pas à pouſſer plus loin ſes études. Et qu'y a-t-il de plus capable d'étendre nos connoiſſances, que tant d'excellents tableaux de *Philippe Wouwermans* que nous offrent les galeries de Dreſde & de Caſſel? Le nombre des belles choſes rendant le choix difficile,

b L'Auteur qui conſeille la lecture de Felibien en veut à M. de Voltaire d'avoir dit dans ſon temple du goût:

Surtout fuyons le verbiage
De Monſieur de Felibien,
Qui noye éloquemment un rien
Dans un fatras de beau langage.

je me contenterai de vous citer un tableau de ce Maître qu'on voit à la galerie de Dreſde & qui repréſente une Ecurie [c]; la lumiere que le Peintre y a introduite, eſt telle qu'elle ſemble vouloir l'emporter ſur la nature. Je ne peux que décrire ce morceau, tandis que la main ſavante du Peintre le fait connoître.

Soit que nous promenions nos regards ſur *Wouwermans* & *Oſtade* ou ſur les Payſagiſtes les plus célèbres, ſoit que nous les fixions ſur les chefs-d'œuvres de *Rubens* ou de *Jordaens*, tous les Artiſtes qui ont ſu charmer & ſéduire les yeux par l'intelligence du clair-obſcur, ſe ſont ſervis plus ou moins de l'artifice des contraſtes. Mais je ne ſache point de Peintre qui ſe ſoit ſervi des oppoſitions avec plus de liberté que *Rembrant*, ni qui les ait moins employées pour l'ordinaire ſur les devants de ſes tableaux que *Teniers*. Aucun Peintre n'a ſu ſi bien tirer en avant le premier plan éclairé de ſa compoſition comme ce même *Teniers*. *Rubens*

[c] Ce morceau ſe trouvoit autrefois dans le cabinet de la Comteſſe de Verrue, & forme le No. 15. de l'œuvre de *Wouwermans*, gravée par Moyreau. Bien des Amateurs deſireroient ſans doute, que les *Dankerts* ou les *Viſchers* euſſent pu donner ce morceau & y montrer leurs talents dans l'imitation des couleurs locales. Ces Graveurs flamands, ne méritent pas moins d'éloge dans leur genre, que les *Vorſtermans*, les *Bolſwert* & les *Pontius* dans le leur.

bens & *Jordaens* ont fait tous leurs efforts pour produire des reflets & pour porter jusqu'au transparent les objets qu'offrent les grappes de raisin dans les tableaux de fruit d'un *Jean van Huysum*. Qu'il seroit facile d'appliquer ce principe à tous les objets de la Peinture [d]!

Dans les tableaux de ce grand Peintre de fleurs & de fruit, la grappe bleue accompagnée de la grappe blanche, peut nous donner un exemple de l'opposition & de la variation par rapport à la diversité. Ces riches fruits fournissent des feuilles fraîches diversement colorées pour l'union des parties. Un des plus beaux tableau de ce Maître conservé à Cassel & dénommé les Feuilles de Choux, offre un vert foncé & rompu qui répand un repos dans la composition & fait naître l'admiration du spectateur, lorsqu'il dirige son attention de l'ensemble sur les parties. Un vert plus vif & plus brillant introduit dans d'autres tableaux de cet émule de la belle nature, se marie avec les roses & avec

[d] J'ai fait mention d'une composition d'un style plus élevé dans le Chapitre XIII. où il m'a fallu entamer cette matiere. J'ai été bien aise de prendre un autre objet d'invention pour chaque exemple, afin de faciliter à quelques lecteurs l'emploi du principe. Outre les tableaux de fleurs & de fruits de *Jean van Huysum*, qui surpassent pour ainsi dire la fraîcheur de la nature, on estime aussi ses payſages. V. ce qui en a été dit au Chap. XXVIII.

d'autres fleurs, donne à chaque bouton une autre nuance & réunit toutes les parties au moyen d'une lumiere dominante. Vous admirez, comment la roſe blanche dans ce tableau, comment le raiſin blanc dans l'autre morceau de ce Maître a reçu la lumiere principale ou ſemble participer de cette lumiere, avec les pêches, fruit capital dans les compoſitions de ce genre.

Or dites-moi, mon ami: les tableaux que je viens de citer ſont-ils éclairés, quant au point principal, d'après d'autres principes que ceux qui ſont pratiqués dans les ouvrages de *Wouwermans*, & n'a-t-il pas fallu que les couleurs locales conſervaſſent de certaines gradations pour l'accord du tout-enſemble, ſoit par rapport aux parties multipliées d'une grande compoſition, ſoit ſouvent par rapport à un ſeul grouppe? La différence accidentelle ne ſupprime pas le point de comparaiſon: & je ne veux pas aller au de là de ce point. La roſe blanche de *van Huyſum* & le cheval blanc de *Wouwerman*, ne ſont dans les tableaux de ces Maîtres que les grains ſaillants, qui reçoivent la plus haute lumiere dans la grappe de raiſin *du Titien*.

Puiſqu'il s'agit d'apprécier la lumiere des grouppes particuliers, je ne puis me diſpenſer de revenir à cette fameuſe grappe.

CHA-

CHAPITRE XLVII.

Du beau Ton de lumiere d'un Grouppe ſimple & des Parties entieres dans leur liaiſon.

La grappe de raiſin, & même un ſeul grain montre les rapports des maſſes claires & ombrées les unes avec les autres dans leur liaiſon; & les douces demi-teintes accompagnent & arrondiſſent les parties fuyantes du tableau. Vous trouvez tout cela, mon ami, dans les grains ſéparés comme dans la grappe entiere, ſeulement avec moins de variété: mais vous ne trouvez pas moins la plus belle ſubordination du côté où la grappe reçoit principalement la lumiere ou l'ombre. La variété réduite à l'unité, & l'effet agréable qu'elle produit pour la vue, eſt devenu aux yeux des critiques un type de toutes les figures aſſemblées dans un grouppe.

Mais ce n'eſt pas ſeulement pour le ton de lumiere, mais auſſi pour l'aſſemblage des figures, ou pour la maniere de les groupper, que l'image de la grappe devint la règle dans l'ordonnance d'une compoſition. D'après ce que j'ai dit au chapitre des grouppes ſur cette partie de l'art, vous vous rappellez encore, ce que le *Titien* a voulu faire entendre par cette comparaiſon judicieuſe, & ce que

de

de Piles a ſi bien développé dans ſa Traduction de du Freſnoy. „Cherchez, dit-il, à placer les om-„bres autour des membres de vos figures. Pour „relever davantage les parties, prenez votre jour ſi „avantageux, qu'après de grandes lumieres vous „trouviez de grandes ombres. De-là vient que „c'eſt avec raiſon que l'on dit du *Titien*, qu'il „n'avoit pas de meilleure règle pour la diſtribution „des clairs & des bruns que la *Grappe de raiſin* [a]."

Conſultons par exemple les ouvrages de *Glauber* ou les Payſages du *Pouſſin:* autant de petits buiſſons touffus, autant de grappes de raiſin. Conſidérons ſurtout les bois ſitués ſur des hauteurs: nous voyons que la couronne de chaque arbre relativement à ſon voiſin montre en quelque ſorte les tons de lumiere des grains particuliers qui, ſans nuire à l'harmonie de l'enſemble, ſortent & ſe détachent de l'ombre des grains voiſins fuyants. Effet que produiſent les ſimples gravures d'un *Chatelain*, d'un *Vivarès*, d'un *Woods*, d'un *Wolletts* & d'autres, lorſqu'ils exercent

[a] *Atque ita quaeretur Lux opportuna figuris,*
Ut late infuſum Lumen lata Umbra ſequatur:
Unde nec immerito fertur Titianus ubique
Lucis & Umbrarum Normam appellaſſe Racemum.
Du Freſnoy de Arte Graphica v. 327.

L'on peut conſulter encore ſur cet objet ce que de Piles dit dans ſa remarque ſur ce paſſage de du Freſnoy & dans ſon Cours de Peinture.

exercent leurs talent ſur les chefs-d'œuvres d'un *Claude* ou d'un *Gaſpre*, à plus forte raiſon la Peinture doit le produire encore plus facilement par l'intelligence des couleurs locales & par les teintes variées des différentes ſortes d'arbres. Conſidérez, mon ami, le feuillage des peupliers qui bordent la petite riviere de votre terre; ſous la même lumiere ou ſous le même ombre, il fait variété avec le vert frais du coudrier voiſin, & les teintes du tilleul contraſtent agréablement avec celles du chêne. L'Automne colore encore plus les feuilles, & conduit le Peintre à l'école de la nature. Et combien de fois n'y avez-vous pas envoyé l'Eleve que vous formez?

Eparpillez les grains de la grappe, vous aurez des figures ſans liaiſon: vous aurez une compoſition dans le goût d'un *Tſtramover* [b], où chaque figure perce avec un éclat égal & veut être vue la premiere. Cet Artiſte peignoit bien une grappe de raiſin iſolée: il ne lui a manqué que l'harmonie du tout & de voir dans ſa grappe la règle *du Titien*. Il eſt à préſumer que l'Angleterre lui a deſſillé les yeux & qu'il s'eſt corrigé dans cette partie, puiſque

b Peintre de fruit & de volaille, natif de Tranſilvanie & Eleve d'un aſſez bon Peintre dans ce genre nommé *Bogdani*. Il a demeuré aſſez longtems à Dreſde, d'où il s'eſt rendu en Angleterre.

que ſes tableaux ont trouvé place dans la collection d'un connoiſſeur comme Richard Mead.

Voulez-vous des exemples plus illuſtres? N'exigez pas de ma circonſpection de vous en citer ici. Viſitez les cabinets de l'art, les connoiſſances que vous avez ne me font point craindre que vous preniez le change. Bologne une des villes les plus éclairées de l'Italie où le coloris a toujours été en vigueur, a produit un Peintre d'Hiſtoire, *Joſeph Creſpi* dit *l'Eſpagnol*, Artiſte eſtimable à bien des égards, qui a cherché à donner aux objets graves une certaine ſolennité par des ombres exagérées & exceſſivement noires. C'eſt là ſans contredit pouſſer trop loin l'idéal. L'inconvénient qui en réſulte, c'eſt que les jours qui ſont encore reſtés en quelques parties des carnations, ſe trouvent éparpillés. L'œil du ſpectateur eſt incertain, ſur quel objet il doit ſe porter le premier; & bientôt il remarque qu'à l'exception des têtes qui brillent par leur relief, il lui ſera difficile de diſtinguer quelque choſe. Le *Correge* & ſon tableau de Saint George, l'école des figures arrondies, ou plutôt de tout arrondiſſement & de toute ſaillie, ne deſſilleront jamais les yeux d'un Artiſte imbu de ces principes: parce que ſans doute des modeles inférieurs avoient acquis le droit de les lui fermer. O nature! premiere inſtitutrice! combien de fois n'avons-nous

pas

pas vu le génie s'égarer, lorsqu'il ſe met au-deſſus des loix que tu preſcris!

Mais, mon ami, que votre Artiſte ſe mette plutôt au-deſſus de toutes les règles que de s'en rendre l'eſclave! Je lui abandonnerai même celle du Titien. — Oui, je lui permettrai de négliger, non la choſe même, mais la comparaiſon en queſtion, dès qu'il voudra y trouver plus qu'une comparaiſon. Que l'ami de la vérité ſe tienne ſur ſes gardes contre les règles arbitraires: qu'il ne ſuive que celles qui dérivent immédiatement de la nature! Sans m'aſtreindre à une ſeule comparaiſon, je viens de vous métamorphoſer la grappe de raiſin en collines couvertes d'arbriſſeaux; ailleurs je vous l'ai repréſentée en pyramides & en triangles. Et ces touffes de bois que les François appellent bouquets d'arbres, qu'eſt-ce autre choſe qu'une pareille partie iſolée? Mais un petit eſprit s'arrêtera à la comparaiſon & renoncera à cette franchiſe de la nature qui donne la convenance à toutes les parties. Quant aux doutes de Felibien par rapport à une ſeule grappe, j'y ai répondu à l'article des Grouppes. Que notre comparaiſon ne prouve qu'en faveur d'un ſeul grouppe: mais qu'elle prouve auſſi en faveur de la permiſſion de raiſonner ſelon les règles de l'analogie. Que celui qui n'eſt pas capable de tirer une induction de ſon raiſonnement, ait recours à l'image de la Grappe de Calebe, ſi fameuſe

fameuſe dans l'Ecriture. Il y trouvera aſſez de grappes ou de grouppes ſubordonnés pour former un tableau entier. C'eſt dans la ſubordination & dans la liaiſon des maſſes, & non dans les contours extérieurs qu'il faut chercher le point de comparaiſon; & ce que le grouppe particulier exige de ſes parties, la machine entiere du tableau eſt en droit de l'exiger des ſiennes, c'eſt à dire la ſubordination pour l'unité du tout-enſemble.

Dès le commencement de cet ouvrage nous avons recherché les qualités d'un bon tableau, & la nature nous a indiqué la grande maxime de l'unité. Enſuite, pour produire cette unité, nous avons vu qu'il falloit combiner les différentes unités du tems, du lieu & de l'action, ou de la machine du tableau. Et c'eſt de l'artifice d'éclairer toute cette machine d'après les principes ſolides de l'unité qu'il eſt queſtion ici.

Cet artifice conſiſte dans la liaiſon de pluſieurs grouppes: la variété, partie ſi recommandable, piquera ſucceſſivement l'attention de l'eſprit, & fera deſirer le repos de l'œil.

Pour cette fin le ſecours important qu'on tire & de l'intelligence du clair-obſcur & de l'heureuſe diſtribution des objets, eſt réciproque. Les idées du clair-obſcur ſont préſentes à l'Artiſte dès qu'il ſonge à la diſtribution. Son eſprit diſpoſe & peint

les

les objets en même tems. La correſpondance de la choſe ne m'a donc pas permis de parler de l'induſtrie de la diſtribution ſans faire mention de celle des tons de lumiere. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déja diſcuté plus haut *.

L'inégalité des objets, dont nous avons auſſi parlé ci-devant, n'a pas moins lieu par rapport à la lumiere. Et votre Artiſte ſait qu'il faut ordonner le clair au brun & réciproquement le brun au clair; il a étudié ſon Laireſſe ſur cet objet &, en faveur de l'importance des recherches, il a paſſé à l'Auteur le diffus de ſon ſtyle. La liaiſon des grouppes, dès qu'il eſt queſtion d'un grouppe, ſuppoſe néceſſairement ſon élévation, autant que le permet la place ſur laquelle il eſt diſpoſé. Cependant il ne faut pas que l'Eleve s'imagine que tout dépende de cette élévation & qu'il ſuffiſe que le Peintre, ſuivant la règle de la grappe en queſtion, ou de la lumiere dominante du milieu de chaque corps rond, faſſe ſortir ce grouppe & fuir les autres parties; il ne faut pas non plus qu'il croye que tout dépende d'un autre cas extraordinaire, c'eſt lorſque le ſite clair du fond veut que les figures du milieu d'un grouppe qui leur eſt oppoſé, ſoient plus obſcures, ou du moins tenues plus fortes que les figures placées aux extrémités. Ce ſont là d'excel-

* Chapitre XXI.

d'excellentes règles générales, lorsqu'elles conduisent à une belle marche d'un tout-enſemble. Il faut que trois choſes concourent mutuellement à cette fin, le mouvement, le ton de lumiere & les couleurs rompues.

Un vêtement flottant, un acceſſoire, un vaſe, la branche d'un arbre, la croupe d'un cheval, chacune de ces parties peut contribuer par une lumiere gliſſante à l'union de la lumiere principale. Donnez du mouvement à la derniere figure d'un grouppe acceſſoire, faites qu'elle montre quelque figure du grouppe capital; le bras étendu de la premiere ſera frappé d'une lumiere gliſſante propre à l'unir avec la lumiere principale. Par ce procédé vous opérez l'accord de la lumiere & du mouvement. Que manque-t-il encore? La couleur locale. Eh bien, pour compléter l'harmonie, la figure du grouppe acceſſoire eſt ajuſtée d'une draperie dont la couleur ſympathique, en favoriſant la lumiere gliſſante, favoriſe auſſi le paſſage de la vue ſur le grouppe capital & ſur la couleur qui y domine, ou plutôt qui y attire les yeux. C'eſt par des liaiſons ſemblables qu'on remplit & qu'on raccorde le champ du tableau, ſoit à l'égard de la lumiere & des couleurs, ſoit par rapport au mouvement harmonieux des figures, & qu'on introduit un certain balancement, un certain équilibre dans toute la compoſition. Cependant pour parvenir à

ce

ce dégré de l'art, il faut des yeux capables de saisir les finesses renfermées dans les chefs-d'œuvres de l'école Flamande.

Les Maîtres de cette école, étant mes modeles, seront aussi mes interprètes. Chez eux nous trouvons réuni pour une seule & unique fin tout ce dont je viens de parler. Je ne ferai pas mention ici des différentes couleurs rompues & des reflets bien ménagés. Une connoissance parfaite des couleurs vous donnera aussi celle des reflets.

Que l'œil s'accoutume à voir ces chefs-d'œuvres pour apprendre à connoître une autre liaison artificielle. Qu'il distingue non seulement les parties claires d'avec les parties obscures d'un tableau: mais encore le clair d'avec le clair & l'obscur d'avec l'obscur. Nous reprendrons cette matiere au chapitre des reflets.

Je ne parle pas de l'opposition du clair au clair dans des figures particulieres, artifice qu'a pratiqué *Antoine Bellucci* [a] dans son tableau de la Vérité découverte par le Tems. Le Peintre, voulant relever la beauté éblouissante du corps de la Vérité s'est servi du linge étendu par la main du Tems pour faire son fond de derriere.

Non, je parle des parties ou des masses entieres. Par exemple un nuage fuyant tient ensemble, par

[a] V. page 473. ce qui a été dit de ce tableau.

des couleurs amies & ſous des ombres légeres, les campagnes de l'automne diverſement colorées, le chaume doré & le bled verdoyant qui commence à ſe lever de terre. Ici l'ombre poura interrompre la lumiere, qui d'ailleurs embraſſoit trop de terrein, & s'étendre autant qu'il en ſera beſoin pour l'avantage de la lumiere capitale. Enfin l'ombre peut procurer au tableau une partie toute auſſi néceſſaire pour le plan du milieu & ménager à l'œil un repos agréable. La lumiere qui ſe trouve derriere ſe retire à proportion & ſe range vers le lointain. Nous devons tous ces effets au nuage fuyant.

Dans d'autres circonſtances il n'eſt pas moins néceſſaire d'étendre la lumiere. Des rayons du ſoleil qui percent de ſombres nuages ſont alors à la diſpoſition de l'Artiſte, & s'il a beſoin de reflets, il arrête ces rayons par des rochers, des montagnes ſabloneuſes, des maſures, ou il introduit dans ſon tableau quelque autre lumiere acceſſoire. Les licences pittoresques jointes à la nature, ſont des traits de génie, ou ce ſont des libertés dans le ſens le plus vague: les licences poëtiques ſans la nature ne paſſeront jamais pour des beautés. Dans la Peinture les lumieres ou les ombres accidentelles, portent le nom *d'accidents*.

Ces accidents, ſans porter préjudice à la lumiere ou à l'ombre principale, ſervent à ſeconder ſucceſſivement une partie & à favoriſer la diſtance d'une

d'une autre. Ils produiront auſſi des réveillons, lorsque l'ombre veut trop dominer & trop cacher de certains objets. Les lumieres ſubordonnées dans les morceaux de nuit, dans les voutes & les percés des entrecolonnements d'un *Neef* ou d'un *Steenwyk*, ainſi que les reflets, nous ramèneront aſſez ſouvent aux accidents.

Ce qui nous occupe maintenant ce ſont les petites parties avec leurs variations piquantes. Nos yeux ſont frappés par les parties mobiles éclairées. Dans les tableaux d'un *Adrien van den Velde* ou d'un *Jean Wynants*, ces parties nous attirent par leur clarté ſur le plan ombré du milieu, plan que le troupeau éclairé ſur le devant du tableau, ſemble vouloir reculer & éloigner de nos yeux. Il le recule en effet, mais ſeulement pour le tems que nous mettons à le contempler. Nous remarquons enſuite comment toutes ces petites parties, après avoir ſatisfait à la variété, participent les unes des autres ſous une ombre ou une lumiere générale, & ſe laiſſent ſubordonner volontairement à la lumiere capitale ſuivant les loix de la diſtribution. J'ajouterois volontiers ici les glacis ou la derniere couche des couleurs tranſparentes.

Il n'y aura que l'Artiſte qui ſaura traiter les tons des jours ou l'économie des clairs & des bruns avec toutes les parties compriſes ſous ces dénominations, de capable de combiner les grouppes &

les figures pour le plaiſir des yeux & de les diſtribuer ſur le champ du tableau dans un beau déſordre pittoresque. Sans cette induſtrie le déſordre agréable du Feſtin [e] que les habitans de Benevent donnerent aux ſoldats de Tibérius Gracchus le jour de leur arrivée dans la ville, & que Gracchus fit peindre à ſon retour à Rome, n'a pu être repréſenté ſans offrir à l'œil une confuſion déſagréable.

L'inégalité des objets vient fort bien à l'appui d'un pareil ſujet. C'eſt par l'union des couleurs & par le ſtratagême des jours, qu'*Ambroiſe Frank* & *Jean Breughel* ſurmonterent les difficultés de ce genre. Le tumulte des eſcadrons diſperſés dans les Batailles du *Bourguignon* ou des *Parrocels*, n'eſt pas ſuſceptible de grouppes arrangés. Mais ici un nuage fuyant lie une partie pleine de fracas, & là

[e] *Beneventani omnes turba effuſa, quum obviam ad portas exiſſent, complecti milites, gratulari, vocare in hoſpitium. Apparata convivia omnibus in propatulo aedium fuerant; ad ea invitabant, Gracchumque orabant, ut epulari permitteret militibus. Et Gracchus ita permiſit, in publico epularentur omnes. Ante ſuas quibusque fores prolata omnia. Pileati, aut lana alba velatis capitibus volones epulati ſunt; alii accubantes, alii ſtantes: qui ſimul miniſtrabant, veſcebanturque. Digna res viſa, ut ſimulacrum celebrati ejus diei Gracchus, poſtquam Romam rediit, pingi juberet in aede Libertatis, quam pater ejus in Aventino ex multaticia pecunia faciendam curavit dedicavitque.* Livius L. XXIV. Cap. 16.

& là une fumée bien ménagée en interrompt une autre. Plus loin encore la vapeur, ſe perdant dans les nues, nous voile l'aſpect des murs détruits & des maiſons en proie aux flammes. Quelques échappées du ſoleil entouré de nuages nous découvrent les fuyards. L'ombre d'une bute ſe répand ſur le devant du tableau par deſſus les chevaux renverſés & les Cavaliers étendus, & chaſſe tout en arriere, à l'exception de l'éclat de quelques armures, de quelques caſques ou cuiraſſes.

Si votre imagination eſt fatiguée, mon cher ami, je lui promets du repos dans les tableaux ſuivants. Il eſt des Artiſtes, tels qu'un *van der Meulen* & un *Huchtenbourg* qui, ſans entendre l'intelligence des lumieres & des couleurs ni l'harmonie des tons, n'ont pas laiſſé d'être appellés pour immortaliſer les exploits guerriers. La plus grande compoſition du premier (je ne parle pas de ſes plans réguliers de quelques villes de guerre) ne vous offre qu'un champ également éclairé & vous permet de parcourir toute la ſcene du tableau; mais auſſi la multiplicité des choſes ſous une même lumiere vous empêche de rien diſtinguer, à moins que vous ne paſſiez en revue tous les objets, & cette revue pouroit bien vous ennuyer. Des combattants innombrables,

travaillés avec ſoin
D'un pouce ou deux pour être vus de loin *f*,

 couvrent

f V. le Temple du goût de M. de Voltaire.

couvrent le champ de la compoſition du tableau. Le Peintre au-lieu d'avoir ménagé les ombres, y a prodigué les mêmes tons de lumiere, & ſa compoſition dont le ſujet avoient attiré l'attention de toute une Cour, ſe trouve confinée au bout de quelque tems dans les corridors d'un château; tandis qu'un petit tableau de *Broer* ou de *Michault* [g] dont la richeſſe des parties & l'entente des couleurs aërienes, ſe maintient dans le droit d'occuper une place diſtinguée dans les cabinets des Connoiſſeurs.

Sans doute il y auroit un bon conſeil à donner aux Peintres, qui laiſſent dominer dans leurs tableaux un rouge de brique, ou un gris monotone. Que ces Artiſtes paſſent à l'école l'un de l'autre: que le partiſan des teintes monotones & griſes, adouciſſe les tableaux de celui qui donne dans la brique par ſes tons ſourds, & que l'ami des teintes rouges & tranchantes par reconnoiſſance releve les compoſitions du premier par des couleurs plus vigoureuſes & plus rompues! Par-là ils s'en trouveront bien tous deux.

[g] Nous avons parlé de *Broer* & de *Michault* dans le Chapitre XXVIII. p. 380. Ces deux Peintres n'ont point fait de batailles, mais à l'exemple de *Bout* & de *Ferg*, ils ont peint des Fêtes de village & d'autres ſujets, où ils faiſoient entrer un grand nombre de figures qu'ils avoient ſoin de contraſter & d'éclairer avantageuſement. Les connoiſſeurs ne confondront pas *Broer* avec le fameux *Brouwer*. Là je n'avois pas beſoin de mettre en oppoſition des tableaux du premier rang.

CHA-

CHAPITRE XLVIII.

Des Demi-teintes en général.

Quand les yeux ſont ſatisfaits de l'enſemble, ils paſſent à l'examen des parties. Celui qui commenceroit cet examen par les réflexions critiques ſur les parties, affoiblieroit le plan du tout.

Tâchons de pénétrer dans les myſteres des Flamands par rapport à l'économie des couleurs & à ce qu'on appelle la magie de leur clair-obſcur. Il eſt agréable de pouvoir ſe rendre compte des plaiſirs qu'on a ſentis. Vous n'attendez pas de moi, mon ami, que je vous dévoile les ſecrets de coucher les couleurs ſur la toile. Quoiqu'il en ſoit, quelle partie le Flamand recommande-t-il le premier ſur ce ſujet? La fonte des couleurs, & un certain glacis ou transparent. Pour juger ces glacis dans les tableaux flamands, il faut que nous ayons ſaiſi les principes des demi-teintes & des reflets. Peut-être toute l'économie des demi-teintes nous donnera le TONON des Grecs. — —

Nous appellons demi-teinte le ton de couleur qui réſulte de deux teintes qui paſſent l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel; & nous donnons ce nom à toute couleur rompue l'une dans l'autre & à toute teinte détachée qui favoriſe les paſſages.

Ce paſſage des couleurs eſt devenu néceſſaire pour la diminution ou pour l'affoibliſſement des couleurs fortes, ſoit dans les jours ſoit dans les ombres, ainſi que dans les cas que je vais indiquer.

On appelle ces demi-teintes, conſidérées comme des diminutions d'une couleur entiere, des *Mezzetintes*, ou, relativement aux couleurs dont elles ſont formées, couleurs rompues: hors ces cas où les nomme tout ſimplement *Teintes* [a]. Car dans un autre ſens, il faut que preſque toutes les couleurs de la palette que le Peintre emploie dans un tableau ſoient rompues. De-là on dit en mauvaiſe part d'un tableau, qu'il ſent la palette, lorſque les couleurs locales ſont fauſſes ou exagérées, & on dit au contraire en bonne part d'une Peinture qu'elle ne ſent pas la palette, lorſque le Peintre a ſu tirer un tel avantage du mélange des couleurs, qu'il nous offre les objets tels que nous les voyons dans la nature. Les lieux ne changent pas les propriétés des demi-teintes, mais les Littérateurs changent

[a] Ce terme eſt d'origine gothique ou germaine & a paſſé avec les vainqueurs en Italie & en Eſpagne où le mot de *Tinta* eſt uſité. Nous ne devons pas renoncer aux droits que nous avons ſur ce terme de l'art. Nous trouvons l'origine gothique d'une infinité de mots ſemblables dans les remarques de Jean Peringſkioeld, ſur l'ouvrage de Jean Cochleus, intitulé; *De vita Theodorici Oſtrogotharum Regis.*

gent leurs dénominations. La nuance entre la lumiere & l'ombre, appellée par les uns *demi-teinte d'ombre* & par les autres *couleur mitoyenne*, paroît avoir fait oublier à certains Ecrivains les demi-teintes les plus importantes dans la lumiere, ou l'on diroit qu'ils ne ſe la ſont pas rappellée pour l'explication complette des demi-teintes. Laireſſe donne le nom de *ſeconde couleur* à la demi-teinte, placée ſur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers les fonds toutes les parties convexes des corps & qui leur donne de la rondeur. Mais combien de fois n'a-t-on pas confondu ces dénominations [b]!

La

[b] Rien de plus vrai que les remarques faites ſur ce ſujet par Déſargues ou plutôt par ſon Interprête, Abraham Boſſe, lorsqu'il dit: "Les Géométres, & les ouvriers de „ pluſieurs Arts ne parlent pas ſouvent un meſme langage, „ encore qu'ils ſoyent en un meſme pays & d'une meſme „ nation." V. *Maniere Univerſelle de M. Deſargues pour pratiquer la Perſpective par petit-pied, comme le géométral; enſemble les places & proportions des fortes & foibles touches, teintes en couleurs, par A. Boſſe.* (*à Paris 1648. avec figures. in-8vo.*) Cet ouvrage eſt un des plus importants, & auſſi des plus étendus pour la Perſpective. Par les Principes de Deſargues, Boſſe s'eſt trouvé en état d'enſeigner cette ſcience aux Eleves de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture & d'en donner un Abrégé dans ſon *Traité des pratiques géometrales & perſpectives enſeignées dans l'Académie Royale &c. à Paris, 1665. in-8vo.*

La muſique nous fournit la fameuſe comparaiſon des *ſemi-tons*, avec cette différence ſeulement, que les tons du coloris, en nous exprimant ſur les rapports reſpectifs des teintes comme les autres nations, ſont infiniment plus rompus.

Nous ne remarquons pas tant ici l'affinité que la chaîne des couleurs qui ſont fondues dans le tableau & qui occaſionnent en même tems la dégradation inſenſible des teintes dans le paſſage, 1) par les limites de l'ombre & de la lumiere, comme une demi-teinte d'ombre, ou 2) par la colonne de lumiere jettée ſur des parties ombrées ou ombragées, & par le mélange des couleurs, comme un reflet, ou 3) par le moyen de la perſpective aërienne & par les loix des tons de dégradation dans toutes les parties fuyantes, éclairées ou ombrées, ou 4) par une lumiere gliſſante [c]. Toutes les demi-teintes d'ombre proprement dites ſe montrent par les demi-teintes: mais non pas réciproquement. Quant aux reflets nous ne pouvons pas à la vérité les

c En conſéquence de ce principe, Teſtelin diviſe la lumiere en quatre ſortes de dégrés, qu'il nomme *Lumiere ſouveraine*, *lumiere gliſſante*, *lumiere diminuée*, & *lumiere réfléchie*. L'on prend ici la lumiere diminuée d'après les loix des tons de dégradation & de la perſpective aërienne: hormis ces cas, la lumiere gliſſante & la lumiere réfléchie ne ſauroient être regardées comme une diminution de la pleine lumiere.

les exclure des ombres: auſſi n'eſt-il queſtion ici que de ceux qui décélent le plus les traces de la lumiere.

Les mots de lumiere, d'ombres & de demi-teintes d'ombre déterminent très-bien les parties capitales des jours & de leurs oppoſitions. Gardons-nous ſeulement d'en exclure l'obſervation réflechie des parties éclairées & leurs gradations particulieres. N'eſt-ce pas la rupture des couleurs les plus légeres qui embellit les ouvrages des Maîtres Flamands? Si cette induſtrie ne fait pas naître la réflexion en nous, ne nous vantons jamais d'entendre l'art du Peintre. Par exemple la lumiere ſouveraine, n'eſt pas la couleur propre de la portion éclairée des carnations. Cette lumiere ſe dégrade dans les parties fuyantes, vers le côté d'où l'on dérive le rayon de lumiere; la couleur naturelle de ce même objet ſe réunit par d'autres couleurs rompues avec la demi-teinte d'ombre diminuée. L'ombre même eſt aſſervie aux plus ou moins d'accroiſſements des reflets. Comment ſans le ſecours des ces nuances réfléchies, un corps ombré pouroit-il ſe détacher d'un fond obſcur?

Si nous trouvons la différence dont nous venons de parler dans les productions de la nature & dans les ouvrages de l'art, nous ne devons pas nous laiſſer dérouter par les Auteurs les plus acrédités, lorsqu'ils reſtreignent la demi-teinte à la demi-teinte

teinte d'ombre. Ces Ecrivains auroient dû s'exprimer avec la circonſpection d'un Felibien & d'un Abbé de Marſy, ou ſuivre un homme, qui a bien écrit ſur l'art il y a plus d'un ſiècle & qui a défini [d] le terme de demi-teinte de maniere qu'il renferme toutes les eſpeces de teintes, tant celles qui ſont ſous la lumiere, que celles qui ſont ſous l'ombre.

Je doute du moins qu'un Amateur qui, placé vis-à-vis d'un *Gerard Dow* ou d'un *van der Werf*, & attaché uniquement aux notions ordinaires comprenne un autre Amateur qui, s'extaſiant à la contemplation du même tableau, comme Horace à la vue d'une peinture de *Pauſias*, admireroit certaines fraîcheurs & touches vierges dans les demi-teintes, & exprimeroit le plaiſir qu'il éprouve tantôt par de profonds ſoupirs tantôt par des applaudiſſements éclatants. Le premier cherchera les charmes

[d] „Teinte & demie Teinte, doivent être entendues de la „diminution de force, ou affoibliſſement d'une couleur „à une autre, tant de celles qui ſont éclairées que des „ombrées & ombragées." Abraham Boſſe, dans l'Avertiſſement qui eſt à la tête des *Sentiments ſur la diſtinction des diverſes manieres de Peinture &c.* explique tous ces termes de l'art & ſe plaint fortement de ceux qui, dès qu'ils ont attrappé quelques mots ſur la Peinture, ſe font paſſer pour connoiſſeur. C'eſt contre cet abus que s'élevent Antoine Coypel, dans ſon Poëme adreſſé à ſon fils, & une infinité d'autres Ecrivains.

charmes de l'art jusque dans les limites de l'ombre, tandis que le ſecond ſera enchanté de voir le doux mélange de certaines couleurs rompues dans les tons de lumiere & le jeu agréable de certaines teintes, qui décélent à des yeux exercés l'emploi ſavant de l'outremer, par exemples dans les airs de tête d'une figure de jeuneſſe, tournée au jour & detachée du fond aërien. En général ils ont raiſon tous deux: il n'y a que cette différence, c'eſt que l'un ſait mieux que l'autre, ce que c'eſt que de placer de la lumiere à côté de la lumiere.

„Bien des Artiſtes ſe trompent, dit Laireſſe, „lorsqu'ils s'imaginent que la demi-teinte de lu„miere, couchée vers le contour dans la partie „claire & nommée communément *demi-teinte*, ſoit „la même teinte que celle qu'on met entre la lu„miere & l'ombre, & qui eſt connue ſous le nom „de demi-teinte d'ombre. C'eſt une bévue groſ„ſiere de leur part: car la derniere eſt une teinte „entiere, & la premiere n'eſt qu'une demi-teinte. „La demi-teinte de lumiere n'eſt pas ſi large „que la demi-teinte d'ombre qui, ſe mêlant jus„qu'à la moitié avec l'ombre, eſt d'un ton plus „bleu, quoiqu'il y ait des Artiſtes qui lui don„nent une autre teinte à l'extrêmité du côté „clair, teinte qui reſſemble plus à l'ombre qu'à „la couleur du nud."

Il réſulte de la propoſition de Laireſſe qu'il y a deux ſortes de demi-teintes. Quant aux reflets, qui appartiennent auſſi à cette claſſe, nous en parlerons ci-après. La ſeule choſe néceſſaire dans cette manœuvre, c'eſt de comparer les préceptes les plus importants de Laireſſe, avec quelques morceaux achevés de l'art. Il n'y auroit qu'à chercher les teintes, dont parle Laireſſe dans quelque belle figure de jeuneſſe d'un grand coloriſte. Je trouve par exemple ces teintes dans un des portraits de *Manyoki*, où il a rendu la jeuneſſe avec les graces de la belle nature. On trouvera bientôt, que les demi-teintes bleuâtres, que les Peintres intelligents tirent de la couleur artificielle de l'outre-mer, arrondiſſent de la maniere la plus ſuave toutes les parties des carnations tant dans leurs mélanges que dans leurs rehauts. Je ne dirai qu'un mot, touchant la mixtion de l'outre-mer avec le cinabre pour former la demi-teinte d'ombre proprement dite; j'en ai parlé ailleurs *. Les extrémités du corps veulent les premieres être traitées avec ces teintes bleuâtres. Les demi-teintes de cette eſpece, qui nous font appercevoir les objets par l'interméſſion de l'air, trompent agréablement la vue vers le contour de la figure. L'œil, comme je l'ai déja remarqué plus haut, eſt attiré au de là des limites du

* Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 253.

du contour. Se prêtant à l'illuſion, il ſuit ou croit ſuivre la marche de la figure peinte avec la même liberté, qu'il ſuit celle de l'ouvrage arrondi du Sculpteur.

Souvent cette derniere ſorte de demi-teinte dérive en partie du reflet d'un ciel azuré [f]; car les reflets en participant de la lumiere, participent auſſi de la couleur du corps éclairé par la lumiere primitive & communiquent, comme nous le dirons dans le chapitre ſuivant, aux objets ſur leſquels ils font leur projection une couleur qui tient de celle des corps lumineux.

L'Artiſte emprunte ſes demi-teintes des mélanges variés répandus dans la nature. S'il ſait les employer avec prudence, elles montrent bien plus heureuſement que tous les clavecins de couleurs les dégrés des proportions harmoniques. Peut-être que l'ame ſans le ſavoir compte les intervalles, dans l'économie du coloris comme dans celle de la Muſique [g]. Et ce ſont ces proportions qu'on a com-

[f] Traité de la Peinture, de Leonard de Vinci. Chapitre CCCXXVIII.

[g] Je crois que ſi la Peinture pouvoit retrouver la clef du ſtratagême d'un *Rubens* & d'un *Oſtade*, elle pouroit ſe paſſer d'un Artiſte qui traiteroit la Peinture comme Michel Carré traita la Muſique. "Ce ſavant, dit M. de „Fontenelle, embraſſa toute la Théorie du ſon. Il négli„geoit la Muſique entant qu'elle eſt la ſource d'un des

comparées, non ſeulement à cauſe de ce calcul des couleurs, mais encore à cauſe de l'harmonie de l'enſemble, aux tons harmoniques de la muſique. C'eſt là ſans doute le TONOS, dont parle Pline dans le paſſage que je rapporte en note [b].

Qu'y a-t-il de plus naturel, que d'enviſager les demi-teintes, tantôt d'après les principes de l'harmonie, comme des couleurs artiſtement rompues, également avantageuſes à la liaiſon des parties & à l'élévation du tout; & que de les juger tantôt d'après la manœuvre mécanique, lorſqu'on a été

„plus grands plaiſirs des ſens, & s'y attachoit entant „qu'elle demande une infinité de recherches fort épineu„ſes." — — Dans Leonard de Vinci, Chapitre CVII. l'on trouve des dimenſions d'après la Perſpective des couleurs. Ce n'eſt là que la Perſpective aérienne, dont j'ai déja fait mention pluſieurs fois. Cette Perſpective eſt proprement au coloris, ce que la Perſpective linéaire eſt au deſſin. Un œil exercé juge d'abord ſi le ton de dégradation eſt bien obſervé dans une compoſition; ſi, dans un portrait par exemple, le côté fuyant du viſage avance trop & repréſente un corps convexe trop ſaillant, auquel le ciſeau du Sculpteur auroit ôté encore bien des choſes.

[b] *Tandem ſe ars ipſa diſtinxit, & inventa LUMEN atque UMBRAS, differentia colorum alterna vice ſeſe excitante. Deinde adiectus eſt SPLENDOR, alius hic, quam LUMEN: quem, quia inter hoc & umbram eſſet, appellaverunt TONON: commiſſuras vero colorum & tranſitus ARMOGEN. L. XXXV. c. 5.*

été satisfait par cette économie du tout, relativement à l'union & à la fonte des teintes voisines ainsi qu'à leur passage réciproque? Ce dernier procédé est donc le second dans l'ordre, & c'est ce que Pline appelle *commissuras colorum, & transitus*, pour expliquer le terme grec ARMOGEN.

Mais par ce milieu entre la lumiere & l'ombre ce grand Ecrivain n'a-t-il voulu parler que de ce qu'on appelle proprement la demi-teinte d'ombre, c'est à dire de la couleur mitoyenne de nos Peintres? Il se peut; mais alors il n'a pas été plus fondé en raison que quelques Auteurs modernes dont j'ai parlé plus haut. Plusieurs Savants ont confondu le clair-obscur, avec la lumiere & l'ombre. Cependant le clair & l'obscur ont des limites plus étendues.

Turnbull rend le *Tonos* par demi-teinte de lumiere, *(Middlelight)*. Pour Durand il s'est mis tellement à son aise avec Pline, qu'il a fondu dans la traduction de son Auteur ses explications particulieres souvent fort heureuses. Quoi qu'il en soit, la nature & l'art expliquent mieux les différentes sortes de demi-teintes, que les écrits de la plupart des Littérateurs.

Supposons donc que le *Tonos* ne soit que la demi-teinte d'ombre: prenons que Pline nous l'ait dit & admettons en preuve ce qui n'est qu'en question.

Mais Pline nous a dit tant de merveilles de l'effet des tableaux de *Zeuxis* & des autres Peintres grecs, qu'il faut, ou que nous révoquions en doute ce qu'il avance à ce ſujet, ou que nous croyions que les Anciens connoiſſoient certainement d'autres artifices de la Peinture & qu'ils y entendoient plus que les jours, les ombres & les demi-teintes d'ombres. Ils auroient indiqué les limites noyées les unes dans les autres des jours & des ombres ou *du penumbram* dans le ſens le plus reſtreint; mais ils n'auroient jamais atteint cette hauteur de l'art, déterminée par le terme de *Tonos*, & expliqué par le mot de *Splendor*.

Pour cet effet il faut que toutes les couleurs mitoyennes, en demi-teintes d'ombres & en reflets, & que tous les ménagements de la lumiere & de l'ombre, ſuivant la couleur aërienne & le ton de la dégradation, ſe prêtent mutuellement de l'appui. Je dis plus: quand toutes les eſpeces de demi-teintes accompagnent la lumiere & l'ombre, les convexités & les concavités, il arrive que les corps ombrés ſe trouvent détachés & élevés par un fond ombragé. Souvent cependant les loix de l'harmonie prévalent contre la chute ordinaire de la lumiere, & demandent les rehauts ſur la partie de relief la plus proche de notre œil [i]. Alors les objets ſortent pour

i Dans les Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture recueillies par Teſtelin, il s'étoit élevé une

pour ainſi dire de la toile, comme dans un tableau d'Apelle, la main d'Alexandre armée de la foudre de Jupiter [k]. C'eſt alors qu'ils acquiérent cet éclat, cette ſplendeur [l], que les anciens ont tant vanté dans leur *Tonos*.

une conteſtation à l'occaſion d'une tête ſupérieurement bien peinte, ayant la face & les yeux élevés. Quelqu'un de la Compagnie trouva à redire ſur ce que les rehauts du clair étoient au bas de la joue proche du menton, au lieu qu'ils devoient être, ſelon lui, ſur le front, comme l'endroit le plus-haut & le plus près de la lumiere. Mais on lui fit obſerver que cette tête étant renverſée en arriere, le menton approchoit plus de l'œil du ſpectateur, & le front s'en éloignoit davantage. — Et voilà: *adjectus eſt ſplendor, alius hic, quam lumen.* — Au moyen d'un globe luiſant on prouva l'aſſertion précédente & on termina la queſtion ſuivante, ſavoir lequel du clair ou du brun eſt plus propre à faire avancer ou reculer les objets? Il fut décidé, que l'éclat des rehauts eſt plus propre à faire mouvoir & avancer les objets que les bruns; mais on demeura d'accord, que l'oppoſition de ces choſes ſe ſert mutuellement pour dégager les parties ſingulieres de leurs fonds.

[k] De là l'on a dit de *Nicias: Lumen & umbras cuſtodivit, atque ut eminerent e tabulis picturae, maxime curavit.*

[l] *Splendor* ne peut être que l'effet des rehauts en queſtion dans chaque couleur locale de l'objet. Cet artifice eſt une preuve du bon jugement & du beau faire du Maître, ſoit que cet éclat de rehauts ait pour principe l'incidence ordinaire de la lumiere, ou la cauſe alleguée ci-devant dans la note tirée de Teſtelin. —

Scheffer explique cette ſplendeur par le mot de vigueur, de fraîcheur, ce qui ne peut être entendu que de cette vivacité qui règne dans un tableau fait avec chaleur & avec fierté.

C'eſt ainſi que *Zeuxis* a pu donner à ſes raiſins le ton de la dégradation, la rondeur & la clarté: c'eſt ainſi que le Flamand laborieux & exercé releve ſes tableaux par la ſuavité de ſes couleurs, par les avantages de ſes glacis & de ſes reflets, & qu'il y introduit ces tons transparents qu'on ne ſauroit trop recommander à tous les Peintres.

CHAPITRE XLIX.

Des Reflets en particulier.

La nature colorie avec grace par la variété des jours & des ombres; mais elle colorie avec plus de grace encore par celle des reflets. C'eſt aux reflets que l'ombre doit ſa clarté & c'eſt aux reflets que notre œil doit ſon illuſion la plus agréable dans les parties ombrées. C'eſt encore par les reflets qu'il ſe répand ſur toutes les ſcenes de la nature & de l'art une douce lumiere, ſouvent plus feconde & plus gracieuſe pour la variété que le rayon de lumiere primitive qui demande impérieuſement notre attention.

Sans les reflets d'un objet éclairé par cette lumiere primitive, ou par quelque muraille blanche, les figures du tableau qui ſont entierement à l'ombre, ne ſeroient guere apperçues de notre œil, & l'ombre qui règne ſur les objets reſſembleroit à la nuit. Plus loin le peuplier tremblotant jette ſon ombre ſur la drapperie d'une figure: ombre accidentelle qui s'oppoſe pour ainſi dire à l'ombre qui domine ſur toute l'étendue du Payſage, tandis que dans le premier cas la lumiere réfléchie ſe tourne vers la lumiere primitive. Un coup d'œil jetté ſur les grands payſages *d'Herman Swanevelt*

gravés à l'eau forte par lui-même, éclaircira ce que j'avance.

Une circonſtance ſi petite en apparence nous enſeigne d'interrompre d'un côté les parties éclairées par des ombres, & de l'autre d'en emprunter d'agréables reflets pour les objets ombrés: c'eſt à dire, d'oppoſer les clairs aux clairs, & les obſcurs aux obſcurs. Sans cette alternative l'aſpect d'un tableau produiroit ſur nos ſens le même ennui, que la lecture d'un poëme écrit d'un ſtyle proſaïque.

On ne nous a pas inſtruit, ſi certains tableaux compoſés il y a plus de cent ans, ont eu en effet cette vertu ſoporifique. Du moins cela devoit être, s'il eſt vrai, comme dit du Freſnoy, *que la Peinture & la Poëſie ſont deux ſœurs* [a]. Laireſſe [b], pour nous expliquer l'ordonnance du clair au clair, & de l'obſcur à l'obſcur, nous a indiqué quelques Peintres qui ont donné dans ce défaut. Ces Artiſtes qui ont ſort bien ſu obſerver la ſucceſſion des parties obſcures & claires les unes derriere les autres, auroient-ils cru ſuperflu de remarquer l'incidence des lumieres & des ombres les unes à côté des autres?

Ce

a *Similis Poeſi*
Sit Pictura.
Du Freſnoy.

b Traité de la Peinture &c. Livre V. Chap. 5.

Ce n'eſt pas d'eux du moins que Ciceron [c], ou plutôt Lucullus, l'un de ſes interlocuteurs, eut dit que les Peintres voyent dans les ombres & dans les clartés élevées une infinité de choſes que nous ne voyons pas. Sans doute un homme tel que Lucius Mummius n'y verra rien. Mais pouvons-nous douter des connoiſſances d'un Ciceron & d'un Lucullus en fait de Peinture? Selon moi, ce paſſage peut très-bien s'adapter aux tableaux de la nature, quoiqu'on l'applique aux connoiſſances des peintures de l'art. Le don de voir & de ſentir les beautés d'une compoſition pittoresque ne peut pas plus être refuſé à un Curieux qui contemple les ouvrages de la nature & qui les compare avec ceux de l'art, qu'à un Artiſte qui joint la théorie à la pratique. Dans chaque touche ſavante il pénètre la cauſe & l'effet, & il voit la nature qui domine agréablement le tout-enſemble.

La contemplation de la nature & de l'art nous devient plus facile & plus agréable, à meſure que nous augmentons nos connoiſſances dans les loix de la réflexion de la lumiere. Les Maîtres dans l'Optique diſent pour cette fin, que l'angle de réflexion eſt égal à l'angle d'incidence. Si ces termes ne ſont pas aſſez familiers à l'Artiſte, il ſaura

c *Quam multa vident pictores in umbris, & in eminentia, quae nos non videmus! Acad. L. IV. c. 7.*

ce que c'eſt que le rejailliſſement ou le rebondiſſement d'une balle jettée ſur une ſuperficie plate. Lui-même il prie l'Amateur novice qui vient conſidérer ſa compoſition, de ne pas ſe placer trop loin ſur la droite du tableau; car le jour qui frappe la peinture du côté gauche, au-lieu de rendre les objets plus diſtincts, ne porte aux yeux que le luiſant des couleurs. Qu'eſt-ce autre choſe ſinon que l'Artiſte fait ſes remarques dans un cas particulier &, qu'agiſſant avec connoiſſance de cauſe, il établit ces remarques en principes pour tous les cas ſemblables? ſavoir que le rayon de lumiere eſt ſemblable au rebondiſſement de la balle, lorsqu'il forme un angle oblique avec la ſuperficie qu'il frappe &, dans le cas en queſtion, avec le tableau; & que, ſous un angle égal, il rejaillit ſur le côté oppoſé, en tombant d'un corps ſur le ſecond & du ſecond ſur un troiſieme &c.

De plus nous portons nos ſoins ſur la diminution de la lumiere continuée par les reflets, & ſur la communication alternative des couleurs. C'étoit le reflet qui nous avoit enſeigné le mélange du vert réſultant du bleu & du jaune, ainſi que des autres ruptures des couleurs. Le coloriſte voudroit-il méconnoître ſon maître?

D'où viendroit cette teinte dorée dont ſe colorent le matin la cime des montagnes, & le ſoir la ſurface des campagnes, ſi ce n'eſt de la réflexion

de

de l'air raréfié? D'où viendroient ces nuances des couleurs répandues sur ces mêmes campagnes, si ce n'est du mélange des différentes teintes des champs & des prairies avec l'effet des divers reflets sur les objets voisins? Quelles scenes la nature nous offre de toutes parts! Un coup de jour imprimé sur des nuages, éclaire toute une étendue de pays: nos yeux percent dans les profondeurs de ces corps aëriens, & la réflexion nous les renvoie sur le crystal des eaux.

La même couleur de l'objet qui fournit le reflet, appliquée sur l'objet qui reçoit le reflet, se fortifie sur celui-ci par des éclats de rehauts que l'art sait adoucir. Les Graces se tenant entrelacées, sont susceptibles de reflets plus piquants que Vénus seule, cherchant Adonis. Faut-il s'étonner que *Rubens* ait trouvé des avantages dans les reflets & dans les couleurs les plus éclatantes, lorsqu'on fait attention aux sujets qu'il a traités avec prédilection? C'est pour cette raison que Leonard de Vinci veut que le Peintre, curieux d'embellir la carnation, s'astreigne à peindre le portrait & le nud en général dans une chambre exposée à l'air, & dont les murailles auront été mises en couleur de carnation [d]. On fait que *Rubens* & quelques autres

[d] V. sur ces objets les Chapitres XXXVI. & LXXXVI. du Traité de la Peinture de Leonard de Vinci.

autres grands coloriſtes, ſe ſont contentés d'un fond blanc.

Félibien, dans ſes *Entretiens* [e], a très-bien diſcuté les différentes réflexions ſur les corps dont la ſurface eſt polie & ſur ceux où elle eſt matte; il a montré en même tems l'effet des reflets dans l'eau. De-là les Peintres qui ne conſultent pas la nature, tombent dans de grands défauts, lorſqu'ils ſe contentent de repréſenter dans l'eau les apparences des corps qui s'y refletent, ſans ſavoir la raiſon de ces apparences, ni ſans connoître la qualité de ces corps.

Que le témoignage des ſens donne ſon approbation à l'eſprit de recherche: qu'éclairé par les leçons d'un Félibien ou d'un Laireſſe le Peintre deſcende avec le Poëte *dans la vallée mélancolique où, des maſſes de rochers s'inclinent ſur la ſurface de l'étang, où le peuplier argentin ſe mire dans le criſtal des eaux & ſemble frémir avec l'ombre* [f].

Remplis

[e] V. Cinquieme Entretien ſur les Vies & les Ouvrages des Peintres &c. A l'ouvrage de Felibien, on peut ajouter le Chapitre VI, du livre intitulé; *Teorica della Pittura, d'Antonio Franchi* (in Lucca 1739.) La lecture de cet ouvrage ne ſauroit être qu'utile à l'Artiſte, quoique l'Auteur s'apéſantiſſe un peu au commencement ſur des objets peu eſſentiels.

[f] *Zachariae Tageszeiten.*

Remplis de ces idées réunies, l'Artiſte & l'Amateur cherchent de ces ſcenes de la nature dans les tableaux d'un *Albert Meyering*. Ils y trouvent les préceptes que j'établis touchant les reflets, ſans y rencontrer la ſéchereſſe de mon élocution.

Quant aux reflets agréables ſur le viſage ombré d'une jeune perſonne tournée de côté & liſant une lettre ſur laquelle porte la lumiere de dehors, il eſt facile d'en rendre raiſon. Je parle d'un tableau de *van der Werf*. Dans cette compoſition il falloit que l'eſprit de l'Artiſte pénétrât plus avant dans les rapports des demi-teintes, [le viſage étant éclairé fortement par la blancheur du papier,] qu'il n'auroit eu beſoin de le faire à l'égard d'un corps plus obſcur qui réfléchit moins de rayons de lumiere. Je permets, mon cher ami, à votre imagination de chercher dans cette lettre les choſes les plus agréables, & de trouver ſur la phyſionomie de la jeune perſonne le contentement le plus parfait. Permettez-moi à votre tour, pour éclaircir l'exemple que j'ai cité plus haut, de retrouver ſur ce papier les effets de la muraille blanche dont parle Leonard de Vinci, & de les rencontrer avec des reflets plus forts venant d'une ſurface plus polie; de voir enfin le vêtement du voyageur frappé de ces maſſes de reflets, & ſelon la nature & la couleur de l'étoffe, & ſelon les teintes & les caracteres des belles carnations.

Il eſt auſſi facile d'imaginer les circonſtances pour former les reflets mixtes, qu'il eſt aiſé d'un autre côté d'appercevoir la multiplication des reflets ſur un ſeul objet dans la nature [g].

Rien de plus propre pour expliquer à un Amateur en voyage le procédé de ces reflets mixtes, que le tableau de Caliſto de *van der Werf* [h]: je ne parle pas de la Nymphe affligée, dont l'expreſſion pouroit être plus noble, je parle de la belle entente de lumieres & d'ombres. Quel charme répandu ſur toute la ſcene, par l'intelligence des reflets & par des clartés communiquées à tous les objets! En contemplant ce morceau précieux on croit ſentir tout ce qu'on ſentiroit, ſi, pendant les ardeurs d'un jour d'Eté, l'on étoit tranſporté dans ces demeures agréables de l'ombre. On y reſpire la fraîcheur. On plaint la pauvre Caliſto, on la compare à la ſévere Diane & aux autres Nymphes: puis l'œil, oubliant inſenſiblement l'hiſtorique de la compoſition, ſe trouve attiré par le charme des objets champêtres & ſe perd dans les bouquets d'arbres qui bordent la rive, ou bien il ſe plonge avec

[g] V. Diſſertation de M. Beguelin ſur les Ombres colorées, dans le Tome XXIII. des Mémoires de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Berlin.

[h] On voit ce tableau dans le cabinet Electoral de Manheim.

avec eux dans le cryſtal des eaux. Mais pourquoi m'arrêté-je ſi longtems à *van der Werf*? Il eſt des Connoiſſeurs qui dans cet intervalle auroient parcouru cinq tableaux & jugé au moins deux. De ce nombre eſt Liſidor.

Liſidor parle bien: il le ſait, de-là il parle haut & apprécie le mérite des tableaux avec le ton de la déciſion. A la vue d'une de ces compoſitions il hauſſe les épaules; il ne conçoit point pourquoi ces bouquets d'arbres, ces ombres flottantes, répandent des reflets verdoyants ſur les épaules de la Déeſſe en couroux & des Nymphes de ſa ſuite. Qu'en doit-on conclure? Rien, ſinon que Liſidor parle de gorges d'albâtre & de cous de cignes comme un perſonnage de roman. Et c'eſt ce qu'il eſt: dans un roman, Liſidor peut figurer comme un Connoiſſeur.

Les objets obſcurs dévorent les rayons de lumiere, qu'ils doivent renvoyer comme des reflets; ou du moins ils en renvoyent bien moins que les corps teints d'une couleur plus lumineuſe. D'un autre côté les reflets que reçoit un corps clair ne ſont pas ſi ſenſibles, que ceux qui frappent un corps d'une teinte obſcure [1].

D'après

[1] Traité de la Peinture de Leonard de Vinci, Chapitre LXXXVIII.

D'après ces maximes tirées de la nature pittoresque l'Artiſte a la liberté de choiſir ſon ſujet & de diſpoſer ſes objets dans les clairs ou dans les bruns, pour produire le bel effet de ſon tableau. Tout ceci, mon cher ami, ne vous rappelle-t-il pas la combinaiſon néceſſaire des deux idées, renfermées dans ma définition du *clair-obſcur*?

La force inégale de l'ombre ſur les objets qui occupent le même plan, eſt déterminée par le plus ou le moins de projections des reflets que produiſent les corps voiſins. La palette à la main, le Peintre juge pour ſes teintes les dégrés de l'obſcurité qu'il diviſe & qu'il calcule pour ainſi dire à ſon Eleve [a]. Alors l'Artiſte a beſoin d'autres termes, & lui qui ſe contentoit de chercher l'ombre ſous des allées touffues, ne doit remarquer, quand il opere ſur la toile, que celle que lui fourniſſent les arbres & les boſquets qui le garantiſſent immédiatement des rayons du ſoleil; il ne doit ſe trouver lui-même, ainſi que le gazon qu'il foule aux pieds, que dans ce qu'on appelle *l'ombre incidente*. De-là Abraham Boſſe ſe ſervoit des mots d'ombre, & d'ombrage.

On veut que les reflets des objets dans l'eau ſoient tenus plus foible d'une teinte.

Mais

[a] Traité de Peinture de Laireſſe. Livre V. Chap. 2.

Mais il ne me ſuffit pas de poſſéder la théorie des réflets, ni de ſavoir par expérience que lorsqu'un corps reçoit des reflets de différents objets, je puis les modérer dans un endroit par l'oppoſition de certains corps opaques. Il faut encore que je les modere réellement pour produire la vraiſemblance mécanique, en y introduiſant de ces ſortes d'objets; ou il faut que je les indique légérement, lorsque je remarque, par les principes de l'harmonie des tons, que la lumiere refléchiſſante a beſoin d'être adoucie. Sans quoi je reſſemble à un Peintre qui, ſachant que l'art ne peut pas repréſenter la ſplendeur du ſoleil, a ſoin de le couvrir du voile des nuages & n'oublie rien, hormis la petite circonſtance, de rendre dans ſon tableau l'ombre que projecte ce voile ſur les campagnes voiſines; ou je reſſemble à un Artiſte qui, aux heures les plus ardentes du jour, malgré le :

Nunc etiam petitas umbras & frigora captant,

laiſſe languir de chaleur au ſein même des forêts des troupeaux entiers, parce qu'il ne ſait pas tirer parti des arbres par l'ordonnance des ombres racourcies, ni employer avantageuſement les accidens des nuages.

Dans l'exemple que je viens de citer, il étoit queſtion de tirer parti de certains accidents, que le

Peintre avoit heureuſement imaginés. C'eſt ainſi qu'il faut ſavoir inventer des reflets. Si j'avois à traiter les combats des Grecs & des Troyens & que mon ſujet eut beſoin d'être détaché de ſon fond par les reflets, je ferois rejaillir des rayons de lumiere du bouclier d'Achille pour les répandre ſur Hector placé à l'ombre. — — Mais le bouclier d'Achille n'étoit pas poli, me dit la critique, liſez Homere, Pope & — — La critique a raiſon. Eh bien, que l'Artiſte prenne un bouclier plus poli & d'autres Héros: qu'elle m'accorde ſeulement que le Peintre a le droit de créer des reflets, lorſqu'il a la vraiſemblance pour guide.

Quel Peintre a pris plus de liberté de créer des reflets que *Rubens?* Quel Artiſte a été plus hardi pour la projection de ſes ombres & pour l'effuſion de ſa lumiere qu'il répandoit par torrents que *Rembrant?* Je n'examinerai point, ſi le premier n'a pas pouſſé ſes tranſparents trop loin, & ſi le ſecond n'a pas répandu l'obſcurité juſque ſur ſes ſujets de gaieté. Je ne connois aucun Artiſte capable de tomber dans le défaut du premier, & j'en connois bien peu en état de tomber dans celui du ſecond.

Rembrant, pour attirer la vue ſur ſes reflets, ſe ſervoit de la lumiere particuliere du jour d'après laquelle il faiſoit valoir les objets & les tiroit en

avant

avant. Il n'eſt pas queſtion de ſavoir ſi la lumiere univerſelle produit plus de reflets; il n'eſt queſtion que de ſavoir dans quels endroits ils font le plus grand effet. C'eſt particulierement à l'effet que tire le coloriſte. Comment y réuſſira-t-il? C'eſt en diſpoſant les reflets ſur un champ obſcur, lui diſent la nature & de Vinci. J'ai indiqué dans un petit traité des reflets, ce que m'ont appris la nature & de Vinci [1].

Le Peintre qui traite les ſcenes libres de la nature, n'obſerve pas moins les règles de ces rejailliſſements réciproques; il raſſemble à ſon gré la lumiere dans des limites bien amenées, parce que les accidents lui offrent des ombres & les murailles des reflets. C'eſt pour lui que l'air ſe charge de vapeurs & de brouillards. Que veut-il de plus, s'il a la faculté de penſer? Car il faut que l'Artiſte ſoit penſeur, s'il veut ſe rendre maître de ſon ſujet. La nature docile eſt à ſes ordres: ſecondé par elle, il ordonne & éclaire les objets de ſa compoſition.

Si le reflet ſe montre dans la nature comme une lumiere empruntée & affoiblie, il ne faut pas qu'elle faſſe tort à la lumiere primitive, ni

[1] V. Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 350.

qu'elle affoibliſſe l'ombre. Si les loix de la diſtribution exigent de la ſubordination dans les parties, les mêmes principes demandent auſſi l'adouciſſement des reflets. C'eſt ainſi que la nature & l'art concourent à nous offrir dans les reflets quelque choſe qui tienne des jours & des ombres. Le Peintre produit l'expreſſion de cet effet par une couleur rompue, ou par une teinte compoſée de deux ou de pluſieurs couleurs: j'ai donc été en droit de ranger les reflets parmi les demi-teintes.

LIVRE IV.

SECTION II.

LE COLORIS ET L'EXECUTION EN PARTICULIER.

CHAPITRE L.

Des Teintes en général & des quatre Couleurs des Anciens.

L'amitié des couleurs & la vérité dominante des teintes dans la façon d'opérer, conſtituent le merite du Coloriſte & lui donnent ce titre: jusque là, diſtributeur des jours & des ombres, il n'étoit encore que l'ordonnateur du tableau. Les belles couleurs toutes ſeules ne forment pas le Coloriſte. La nature lui enſeigne l'art de les rompre & ſes préceptes ſont ſimples. Les fleurs montrent l'amitié des couleurs, les reflets offrent le mélange des teintes: l'arc-en-ciel nous préſente les couleurs & les teintes.

Rien ne nous oblige de prendre les ſept couleurs de l'arc-en-ciel, mixtes en apparence, & d'en déduire autant de couleurs ſimples ou de couleurs capitales pour la Peinture. Ces dernieres ſont le jaune, le rouge & le bleu qui, par l'addition du blanc, c'eſt à dire par la couleur d'un corps qui

 réfléchit

réfléchit indiſtinctement & avec autant de force que de vivacité tous les rayons de lumiere, prennent une teinte pâle & qui par le mélange du noir ou de la couleur d'un corps qui renvoie très-foiblement tous les rayons de lumiere, prennent une teinte obſcure. De-là quelques Ecrivains ont appellé ces deux teintes couleurs ſympatiques ou reproductives.

L'expérience nous apprend que ces couleurs, avec tous leurs mélanges qui forment enſemble les ſept couleurs de l'arc-en-ciel, ſe trouvent réunies dans le rayon blanc de lumiere. L'Artiſte qui cherche l'occaſion de ſe convaincre de ces expériences des Phyſiciens, trouve les éléments du mélange de ſes couleurs dans les peintures que ſe plaît à faire la nature. Mais avec toutes les expériences des Phyſiciens, la couleur blanche & la couleur noire, tant que le Peintre ne poura pas les produire ſur la palette par le mélange [a], ſeront-elles moins pour

[a] C'eſt d'après ce principe qu'on explique les couleurs primitives. L'on peut eſſayer, ainſi qu'a fait le Blon, ſi par le mélange du rouge, du jaune & du bleu, comme couleurs primitives, l'on pouroit produire le noir. Cet Artiſte appelle les couleurs primitives contenues dans les rayons du ſoleil couleurs impalpables, & les couleurs naturelles dont on ſe ſert pour la Peinture, couleurs matérielles. Il ſoutient qu'avec le mélange des premieres on peut produire le blanc & qu'avec le mélange des ſecondes ou aura le noir. Voyez ſur cet objet l'ouvrage de

pour lui des couleurs ſimples ou des couleurs capitales que les trois couleurs primitives en queſtion? Ainſi pour la ſphere de la Peinture je prends ſans difficulté cinq couleurs capitales, dont les changements divers que le Profeſſeur Mayer de Gottingue a eſſayé de calculer, ſe montent à 819.

Ces ſortes de recherches, mon cher ami, méritent bien de piquer la curioſité de votre Artiſte, étant d'expérience qu'un œil exercé eſt moins ſujet à s'égarer dans l'application. Il eſt certain que la connoiſſance des couleurs terreſtres ou des couleurs factices, ſi elles ſont durables & ſi elles ſympatiſent avec d'autres couleurs, nous enſeignent le plus ou le moins d'uſage que nous en pouvons faire.

C'eſt par l'uſage modéré du ſpalte ou du bitume de Judé, que *Manyocki* embelliſſoit ſes tableaux,

de M. le Blon, livre devenu rare & imprimé à Londre il y a plus de quarante ans en Anglois & en François. Il a pour titre: *Il Coloritto, ou l'Harmonie du Coloris dans la Peinture, réduite à des principes infaillibles, & une pratique mécanique, avec des Figures imprimées en couleur pour en faciliter l'intelligence. Par Jacques Chriſtophe le Blon: in-quarto, orné de cinq Planches.* Cette ſorte de Gravure a été renouvellée & perfectionnée depuis. Quant à ce qui concerne ce genre, fort utile pour rendre les repréſentations anatomiques & phyſiques, je ſuis aſſez du ſentiment de van Gool, qui ne l'approuve qu'avec beaucoup de reſtrictions. V. *Nederlantſche Schilders en Schildereſſen.* Tom. I.

bleaux, & c'eſt par l'emploi du même ſpalte que *Joſeph Creſpi* préjudicioit aux ſiens. Le premier s'en ſervoit ſurtout dans les drapperies, dans les groſſes poliſſes, mais il ne l'employoit qu'avec ménagement dans les viſages, & il ne le faiſoit que pour répandre une ſorte de ragoût ſur les ſourcils noirs.

L'Ordonnateur connoît par les principes du coloris l'antipathie du bleu & du rouge à côté l'un de l'autre; & ſur ce point il a pour guide la nature dans ſa maniere de colorier les fleurs. Mais rien n'eſt plus ſympathique que le violet qui réſulte du mélange des couleurs analogues. Il n'y a que l'outre-mer & le cinnabre qui réſiſtent à ce mélange. De Piles nous dit, & l'expérience nous le confirme, que ces aſſociations produiſent une couleur terreſtre desagréable. Je dis desagréable, comparativement à l'éclat de chaque couleur ſimple; car elle ne l'eſt pas, ſitôt qu'un habile coloriſte ſait la tempérer & la ſubordonner aux objets. Le ſacrifice de ſa beauté primitive eſt très-bien réparé par la beauté eſſentielle, que la couleur temperée donne aux demi-teintes ſur le viſage & ſur le nud en général. L'outre-mer paroît communiquer cette propriété au cinnabre.

C'eſt dans cette adreſſe que conſiſtoit principalement le mélange des couleurs de *Manyo*[illegible] qui ne m'en faiſoit point un myſtere; & l'effet en paroiſ-

ſoit

soit dans les demi-teintes d'ombre des carnations. On remarque le même artifice dans les ouvrages d'un *Nogari* & dans ceux des autres bons coloristes. C'est sans doute aux mêmes procédés qu'il faut rapporter le trait de Santerre qui, à ce que rapporte M. d'Argenville, ne se servoit que de cinq couleurs [b] pour faire ses teintes.

„Mais, me dira-t-on, si ce Peintre qui avoit „un coloris vrai & tendre ne se servoit que de cinq „couleurs pour faire ses teintes, il avoit donc re„trouvé à peu près le secret des anciens qui n'en „employoient que quatre."

Je sais à combien de restrictions a donné lieu le fameux passage [c] concernant le rouge, le jaune, le blanc & le noir de Pline, qui dans d'autres

b Ces cinq couleurs étoient l'outre-mer, le massico, le gros rouge-brun, du blanc de craie, du noir de Cologne. V. Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres. Tome IV.

c *Quatuor coloribus solis immortalia opera illa fecere, ex albis Melino, ex silaceis Attico, & rubris sinopide Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus. Nunc & purpuris in parietes migrantibus, & India conferente fluminum suorum limum & draconum & elephantorum saniem, nulla nobilis pictura est. Omnia ergo meliora tunc fuere cum minor copia. XXXV. 7.*

occaſions n'a pas laiſſé de faire mention du bleu [a]. Les yeux bleus de Minerve & le jeu des veines ſous une peau délicate, auroient dû nous faire ſuppoſer cette couleur, comme le mélange du bleu & du jaune auroit dû nous indiquer le vert, quand même l'on auroit pu révoquer en doute la néceſſité de ces couleurs pour repréſenter une contrée champêtre, ou les ſoins des Anciens pour porter le coloris à ſa perfection. Dans le mélange des couleurs, ainſi que dans tous les arts d'imitation on a été obligé d'abord de tâtoner, avant qu'on ait pu marcher avec ſûreté.

Il eſt très-certain, me répondra-t-on, que les Anciens ont connu plus de quatre couleurs: mais il s'agit de ſavoir ſi les Artiſtes, de qui l'on nous dit expreſſément qu'ils n'employoient que quatre couleurs pour compoſer leurs immortels ouvrages, ſe ſont ſervis d'un plus grand nombre de couleurs. La ſageſſe conduit toujours par le chemin le plus court, & les Anciens guidés par elle ſuivoient ce chemin.

Il faut, dis-je, prendre ce paſſage dans ſon enſemble. Pline choqué de la multiplicité des couleurs, ou de la bigarrure qui régnoit dans la Peinture de ſon tems, avoit voulu ramener les Artiſtes,

[a] *Plinius* XXXIII. 11. 12. Les tableaux d'Herculanum prouvent, que les Anciens ont fait uſage du vert & du bleu.

tiſtes, par ſes obſervations judicieuſes, à la ſimplicité primitive. Conſidérées ſous ce point de vue, les peintures des beaux ſiècles de la Grece qui exiſtoient de ſon tems, venoient à l'appui de ſes raiſonnements & montroient la ſage modération des anciens Artiſtes par rapport à l'emploi des couleurs. Mais quiconque voudroit trouver, dans les paroles même des Anciens, de fideles mémoires jusqu'au ſiècle de Pline, quiconque voudroit y trouver une déciſion pour toutes les circonſtances, reſſembleroit à ceux qui par la nature de leurs yeux voyent fort bien de loin & fort mal de près. Je ne prens le témoignage des plus grands Artiſtes que pour une indication des couleurs les plus néceſſaires pour peindre les carnations des figures. Je ne le prens enfin que comme la déclaration de *Santerre*, ou comme la réponſe ordinaire des Peintres, qui, interrogés ſur leurs couleurs, nous nomment préférablement celles dont l'expérience leur a fait reconnoître l'utilité. Rarement ils vous nommeront plus de quatre couleurs, ils ſuppriment les autres tels que le blanc & le noir, comme des couleurs qui ſe ſuppoſent d'elles-mêmes, ce qu'ils ſont peut-être ſans y entendre fineſſe. Et quand ils y mettroient du myſtere, cela ne prouveroit rien contre ma théſe; car ſouvent l'Artiſte, la palette à la main, peint avec un ſi grand feu qu'il ſeroit bien embarraſſé de détailler le mélange de ſes couleurs.

Auſſi

Auſſi de Piles, dans ſes Réflexions ſur les ouvrages du *Giorgion*, dit de ce grand Peintre, qu'il ne ſe ſervoit pour ſes carnations que de quatre couleurs capitales, dont le judicieux mélange faiſoit toute la différence des âges & des ſexes [e].

La dénomination des couleurs ſe fait d'après l'eſſentiel qui eſt le nud dans les tableaux des Grecs [f]. Cela ſuppoſé, nous nous arrêterons aux quatre couleurs indiquées par Pline.

Par exemple le rouge-brun ou quelque autre rouge durable, (j'y ajouterois le cinnabre ſi ſon inſtabilité n'exigeoit pas tant d'adouciſſement) l'ochre, & le blanc de Veniſe ou de Cremnitz, ne ſont-ce pas encore aujourd'hui les mêmes couleurs que le Peintre d'hiſtoire nous indiquera préférablement pour ſes carnations claires? Nous céiera-t-il le mélange des feuilles de vigne brûlées, le noir des noyaux de pêches, ou de quelque autre noir pour faire les ombres & les demi-teintes d'ombre? Et voilà les quatre couleurs de Pline. La nature & les principes du coloris nous conduiſent à ce premier éclairciſſement. Mais les Peintres auroient-ils renoncé pour cela à l'emploi des autres couleurs, par exemple à l'ochre foncé, à l'outremer, & à quelques

[e] V. Abrégé de la Vie des Peintres, avec des Réflexions ſur leurs ouvrages, par M. de Piles &c.

[f] *Græca res eſt nihil velare. Plin. XXXIV. 5.*

quelques autres couleurs propres pour les glacis, ou pour les adouciſſements des teintes [g]? Les Payſagiſtes pour faire leurs ciels & pour rendre le vert, ont-ils jamais pu ſe paſſer de la couleur bleue? L'un eſt douteux, l'autre eſt impoſſible. Au reſte comme il eſt queſtion ici de modération, je voudrois bien auſſi interdire l'emploi immodéré de la couleur blanche qui fait donner tant de Peintres dans la farine.

Cependant l'on permettra auſſi à un Artiſte qui connoît la bonté & l'effet de ſes couleurs d'être indifférent ſur leur nombre, pourvu qu'il puiſſe atteindre au mélange des diverſes couleurs & à l'entente des teintes vierges d'un *Titien*, d'un *van Dyk*, d'un *Gerard Dow*, ou plutôt de la nature elle-même. C'eſt là le nœud qu'il s'agit de défaire; l'Artiſte

[g] De Piles interprête ce paſſage de Pline d'une autre maniere: il prétend que les anciens n'employoient les quatre couleurs en queſtion que pour préparer les fonds, ſur leſquels ils couchoient enſuite les couleurs qui donnent à un ouvrage de Peinture la fraîcheur, la vivacité & l'ame. — Je ne ſais ſi cette explication feroit beaucoup d'honneur à Pline: il en réſulteroit que ce juge de l'art n'auroit parlé que des couleurs qui compoſent les fonds du tableau, qu'il auroit paſſé ſous ſilence celles qui donnent l'ame à la compoſition, & qu'il auroit cependant attribué à ces couleurs les effets qui ont imprimé le ſceau de l'immortalité aux compoſitions pittoreſques des Anciens.

l'Artiſte en eſt-il venu à bout, nous ne lui chercherons point chicane ſur les moyens qu'il a employés.

Qui eſt-ce qui ne blâmeroit pas les Peintres de portrait, de fruit & de payſage ſi, contents du parti qu'ils tirent de l'uſage de l'ochre, ils s'interdiſoient le jaune de Naples, lorsqu'il eſt décidé que cette couleur conviendroit parfaitement bien au premier pour certaines teintes du viſage & pour les demi-teintes d'ombre du front, au ſecond pour rendre les pêches & les raiſins blancs, & au troiſieme pour faire ſes ciels & ſes lointains? Ces Artiſtes ſe feroient-il donnés gratuitement des entraves & auroient-ils cherché leur gloire dans l'emploi de l'ochre, quand même cette couleur garderoit ſa dénomination comme claire ou comme brune, comme brûlée ou non brûlée, pour qu'un Pline moderne inſtruiſe la poſtérité de l'uſage économe des couleurs & qu'il vienne un Commentateur qui, ſans connoître la nature ni l'économie des couleurs, entende fineſſe ſur tout & leur faſſe dire ce qu'il n'ont jamais penſé? C'eſt bien là le cas de cette ſavante ignorance dont parle Montaigne [h]; & ſouvent

[h] „Il ſe peut dire avec apparence, qu'il y a ignorance „abécédaire, qui va devant la ſcience: une autre docto„rale, qui vient après la ſcience: ignorance que la ſcience „fait & engendre, tout ainſi comme elle défait & deſtruit „la premiere.“ Eſſais de Montaigne. L. I. Chap. 54.

ſouvent un Erudit court risque d'y tomber, lorſqu'il commente d'anciens Ecrivains, & qu'il oublie de ſe familiariſer avec l'art auquel ſe rapporte ſon commentaire.

Mais les objets de la Peinture dont l'Artiſte fait choix, nous conduiſent d'eux-mêmes à des modifications, ſans faire violence à la nature & ſans prêter à l'art de vaines ſubtilités. Le Payſagiſte ne ſe ſert qu'avec circonſpection du cinnabre, dont l'emploi modéré rend des ſervices utiles aux Peintres d'hiſtoire & de portrait. Le vieux *Brand* s'étoit interdit entierement le minium, le ſtil de grain & l'orpin; il ne rejettoit pas tout-à-fait la terre d'ombre, quoique j'aye remarqué que d'autres Payſagiſtes ont pour maxime de n'étaler jamais cette couleur ſur leur palette, à cauſe de ſon peu de ſolidité, & *Manyoki* ne s'en ſervoit jamais. J'ai parlé ailleurs de l'inconvénient qu'il y a d'employer la terre d'ombre dans les demi-teintes & dans les ombres des carnations. Et je ſuis fort tenté de croire que l'obſcurité qui règne dans quelques tableaux de *Michel-Ange de Caravage* [i] doit être attribuée à la terre d'ombre ſujete à pouſſer au noir. Comment concilier autrement cette crudité qu'on remarque dans ſes compoſitions avec cette vérité que ſes contemporains y ont tant louée? Felibien

[i] Eclairciſſements hiſtoriques &c. p. 261.

Felibien dit de cet Artiſte qu'il poſſédoit parfaitement l'art de peindre, & qu'il exprimoit heureuſement les objets de la nature qu'il avoit devant les yeux. Il traitoit ſi bien les carnations qu'à cet égard il ſurpaſſoit le *Pouſſin*, infiniment plus noble dans le choix de ſes ſujets.

Pour les parties du nud, l'outremer, l'ochre en général & le brun-rouge commun, ſoutiendroient leur rang parmi les couleurs les plus eſſentielles, ſi la choſe avoit beſoin de modification. *Denner* qui a pouſſé le plus loin le fini des carnations, a cru la lacque qu'il préparoit lui-même indiſpenſable pour rendre ces parties. Mais ce Peintre condamnoit ſans doute l'emploi de la même pâte dans les Artiſtes qui, méconnoiſſant ſur cet article la ſage modération d'un *Manyoki*, décélent par des portraits diſpoſés à noircir que leur talent ſe borne à peindre des viſages gélés. Sans vouloir abuſer de cette métaphore on peut avancer hardiment que la lacque répand toujours un froid de glace ſur les carnations. Vous ſavez, mon ami, ce qu'on entend, lorſqu'on dit qu'un tableau eſt chaud de couleur. Le mieux ſera de réſerver la lacque pour l'embelliſſement des drapperies. Cette épargne ſera plus à ſa place, que quand l'Artiſte emploie par un vil intérêt cette couleur au-lieu de l'outremer qui coute davantage. Inſenſible à la gloire de paſſer pour un heureux coloriſte, il eſt indifférent

aux

aux éloges des vrais connoiſſeurs, & il s'embarraſſe peu de la durée des couleurs pourvu qu'il reçoive un prix conſidérable de ſon travail. Il nous ſera permis de lui rappeller, que c'eſt par l'intelligence de la lumiere, des ombres & des teintes, qu'*Apollodore* a mérité le titre de grand coloriſte. Auſſi l'antiquité a dit de ce Maître que ſes tableaux appelloient le ſpectateur & arrêtoient ſes regards.

Tout Artiſte qui, avec un deſſin correct, néglige l'entente des lumieres & des ombres, l'empâtement du tableau, la fonte des teintes, & qui veut cependant peindre, doit ſe renfermer au talent de Deſſinateur. Ce titre ſera plus glorieux pour lui que celui de Peintre.

C'eſt le coloris, partie auſſi eſſentielle de la Peinture que le deſſin, qui diſtingue le Peintre du Deſſinateur, comme l'art de nuancer un parterre & de conſerver la belle verdure, ainſi que la connoiſſance du clair-obſcur dans les aſſortiments des fleurs, & dans les plants des arbres & des boccages [a], diſtingue proprement le Jardinier de l'Ordo-

[a] „Les différents arbres nous donnent différentes teintes „de vert. Quoi de plus riant & de plus gracieux, que „de combiner judicieuſement ces teintes, de maniere „que le clair-obſcur y fut presque auſſi exact & auſſi „ſéduiſant que dans un beau tableau? Il faudroit qu'un

l'Ordonateur du jardin. Mais quand le Jardinier auroit tracé lui-même le plan du jardin, quand il y auroit épuisé tout l'art de l'Architecte, s'il a négligé dans son ordonnance une sorte de coloris, s'il laisse appercevoir de tous côtés une verdure triste & monotone, pourra-t-il s'excuser sur le peu d'importance de ces objets? Qu'il dessine des plans, mais qu'il se garde de planter.

„Jardinier fût un excellent Peintre, ou du moins qu'il „possédât éminemment cette partie de la Peinture qui „consiste à bien connoître la sympathie des couleurs différentes, & les différents tons de la même couleur: „alors il assortiroit la verdure de maniere à causer des „surprises, & à nous faire goûter des plaisirs extraordinaires." Laugier, Essai sur l'Architecture.

CHAPITRE LI.

Supplément à l'Hiſtoire critique du Coloris.

Ce n'eſt point la nature, c'eſt l'incapacité de l'Artiſte de rendre cette même nature dans toute ſa fraîcheur, qui a ſuggéré à quelques Peintres modernes l'artifice d'introduire de l'or dans la Peinture. Le mauvais goût s'applaudiſſoit de cette belle découverte, & en impoſoit au bon goût par l'autorité & par le ton de la déciſion. Les Peintres qui ſont venus depuis, ſurtout les Payſagiſtes, n'ont conſervé de cet ancien uſage de rendre avec de l'or les rayons du ſoleil ſur les feuilles des arbres, que le nom des tons dorés qu'ils employent pour les derniers rehauts de leurs tableaux.

Par la mixtion de l'argent & du bronze les Anciens ont tenté d'exprimer la pâleur d'une Jocaſte expirante, comme ils ont tâché, par le mélange d'autres métaux, de rendre la couleur des draperies [a]. Dans les tems modernes on a donné des

[a] Edmund Figrelius *de ſtatuis illuſtrium Romanorum* &c. p. 124. cite pluſieurs paſſages, qui prouvent que les Anciens ſe ſervoient du mélange des métaux pour exprimer la couleur du naturel; il rapporte ſurtout d'après Plutarque *Sympoſ. V. 1.* l'exemple de Jocaſte mourante.

éloges à l'imitation des deſſins à deux couleurs [b], que *Daccio Saneſe* a inventés en marbre & que *François di Simone*, autre Sculpteur a heureuſement rendus dans une figure de marbre blanc & gris pour un tombeau [c]. Nouvelle preuve combien on a toujours cru relever l'expreſſion du tout par l'expreſſion de la couleur propre, ou par l'imitation la

[b] Quand on ſe ſert du papier colorié pour la demi-teinte, & qu'on prend le blanc pour le rehaut de lumiere, & le brun pour l'ombre & pour l'enfoncement de l'ombre, on aura la ſorte de deſſin qu'on nommoit originairement *Chiaro-ſcuro*, Clair-obſcur. C'eſt par cette dénomination qu'Armenini, L. I. c. 7. p. 34. diſtingue cette maniere de deſſiner des autres manieres: *accio che quelli (lumi) vi appariſcono, prima ſi tinge la carta di qualche colore, il qual non habbia corpo.* C'eſt ainſi que penſe auſſi Borghini dans ſon *Ripoſo L. II. p. 140.*, lorsqu'il explique le Clair-obſcur ou la Griſaille, peinture pratiquée ſur les murs dans la maniere de *Polidore de Caravage*, quoique les galeries, ſurtout celle de Duſſeldorf nous offrent auſſi de très-beaux tableaux de chevalet dans ce genre. C'eſt dans ce dernier ſens que Vaſari, Chap. 25. de ſon Introduction, explique l'une & l'autre maniere. Comme quelques Ecrivains ont étendu la ſignification de ce mot juſqu'aux planches gravées en maniere noire, il ne ſera pas ſuperflu ſans doute de ramener les Lecteurs au ſens primitif des anciens juges de l'art. Voyez ſur cet objet les articles *Clair-obſcur* & *Camayeux* du Dictionnaire portatif de Peinture, de Sculpture & de Gravure, par Dom Pernetti, ouvrage utile aux Artiſtes & aux Amateurs.

[c] Vaſari, Parte II. p. 255.

la plus approchante de cette couleur. Hiſtorien fidele, je rapporte les révolutions arrivées dans l'empire du goût, ſans les juſtifier. J'avouerai pourtant, qu'accoutumé comme je le ſuis à l'uniformité de couleurs dans les marbres & dans les métaux, je préfererai toujours les ouvrages de Sculpture avec leur couleurs naturelles dans toutes les parties.

Je laiſſe à décider aux Antiquaires ſi les cheveux dorés de quelques ſtatues antiques de marbre ont favoriſé l'illuſion que ſe propoſe l'imitation de la nature. Du moins mon doute s'accorde avec le jugement ſenſé du Connoiſſeur romain au ſujet de l'Aléxandre de *Lyſippe*. Je vais raconter ce trait fort connu dans les Annales de l'art.

Néron ayant fait dorer la ſtatue du Conquérant de l'Aſie, enſevélit les graces piquantes de l'art, ſous la peſanteur mauſſade de ce métal. Par la ſuite des tems, on regratta la ſtatue &, malgré les cicatrices qui lui reſterent de cette opération, elle parut infiniment plus précieuſe aux yeux des Connoiſſeurs [d].

Quiconque voudroit examiner ſans partialité la filiation du luxe & de la magnificence mal-entendue, trouveroit l'influence du premier ſouvent utile; mais il remarqueroit que ce luxe allié avec

d Plinius XXXIV. 8.

cette magnificence eſt toujours nuiſible aux arts. Dès-lors les demandes que la nature eſt en droit de faire à l'art, ne ſont plus écoutées; l'Artiſte, en perdant de vue l'eſſence des beaux-arts, ne reçoit l'impulſion que du mauvais goût de ſon ſiècle. Auſſi les Goths, chargés des dépouilles de l'univers, étoient-ils devenus inſenſibles à la noble ſimplicité qui règne dans les ouvrages des Anciens: les yeux éblouis d'une vaine pompe, ils n'avoient garde de renoncer à cette richeſſe arbitraire dont leurs édifices ſont ſurchargés. Tel homme qui ſent le prix de la noble ſimplicité, ſe gardera bien de la recommander & de l'oppoſer au goût dominant qui le fait vivre dans l'oppulence. L'Artiſte qui conſidere une fois plus le lucre que l'honneur perd le ſentiment du beau. Il ſacrifie l'élégance à l'ornement, la ſimplicité à la richeſſe, la nature à la magnificence. Et la nature une fois étouffée, on tombe dans ces écarts non ſeulement dans la Peinture, mais auſſi dans l'ordonnance des jardins *. L'or qui

* „Si la richeſſe des bronzes & des marbres, ſi la nature „étouffée, enſevelie ſous un appareil outré de ſymétrie „& de magnificence, ſi le ſingulier, l'extraordinaire, le „guindé, l'empoulé ſont la beauté d'un jardin, Ver„ſailles mérite d'être préferé à tout. Mais jugeons-en „par ſentiment: que trouvons-nous en nous promenant „dans ces ſuperbes jardins? De l'étonnement & de l'admiration d'abord, & bientôt après de la triſteſſe & „de

qui brilloit dans les compoſitions de *Coſimo Roſelli*, faiſoit ſans doute un auſſi bel effet qu'en font aujourd'hui les porcelaines caſſées dans les parterres de quelques uns de nos jardins.

Coſmo Roſelli eut le ſuccès de Pan dans ſon défi avec Apollon.

Par les Peintures qu'il fit dans la Chapelle du Pape Sixte IV, il l'emporta ſur un *Alexandre Boticelli*, un *Dominique Ghirlandi*, un *Luc de Cortone*, un *Pietre Perugin*, qui peignoient en concurrence avec lui dans le même endroit. Inférieur en talent à ces Maîtres, il eut recours à un ſtratagême; connoiſſant le mauvais goût du Pape, il employa dans ſes compoſitions l'azur le plus excellent, qu'il rehauſſa encore par l'éclat de l'or, bien perſuadé que ſes travaux ne ſeroient appréciés que d'après le luſtre & la vivacité des couleurs. Il pouvoit être ſtérile en invention & incorrect de deſſin, mais il n'étoit pas mal-adroit: convaincu de la ſupériorité

„de l'ennui." M. l'Abbé Laugier, Prédicateur du Roi, dans le VI *Chapitre de ſes Eſſais ſur l'Architecture*, diſcute ces exemples d'une ſubordination bleſſée relativement aux jardins où la nature devroit être l'objet principal. Il faut que le bon goût ait encore bien des partiſans dans un pays, où chaque particulier peut dire ſon avis ſur les monuments de l'art; cette liberté qui y règne, eſt un excellent moyen d'empêcher la corruption de faire des progrès.

de ſes concurrents & de l'ignorance de ſes juges, pouvoit-il agir plus prudemment? Borghini qui rapporte auſſi cette hiſtoire, donne à ce Peintre le nom de *ragionevole pittore.*

Cependant je ne croirai point aveuglement le récit d'un Armenini [f] qui raconte amplement l'hiſtoire

[f] *Il quale (Roſelli) per eſſer men buono degli altri in tal' opera, et conoſcendo il ſuo diffetto; fece in modo ch'egli con aſtutia prevalſe à tutti: conciofia che ridotto ch'egli hebbe la ſua iſtoria in freſco al meglio che ſeppe, ſi diſpoſe poi con nuov' arte à ritornarvi ſopra, per il che ſi diede a ricoprirla quaſi tutta con finiſſimi azurri oltramarini, et con belliſſime lacche di grana e con fiammeggianti cenabri, e coſi fece a i verdi, et a gialli, et appreſſo; perche il ſuo aviſo riuſciſſe meglio, diede i lumi ancora a tutta l'iſtoria con oro finiſſimo macinato, e tutto cio ch'egli adoprò in cotal guiſa, lo fece confidatoſi nella poca intelligenza di chi doveva dare il premio, et fare il giudicio qual di eſſe foſſe migliore, et certo ch'egli toccò nel berſaglio: Percioche venuto il giorno, ch'ogni Maeſtro dovea ſcoprir la ſua opera, coſi egli ancora ſcoperſe la ſua, et non ſenza riſa degli altri Maeſtri ſchernendolo molto di coſi vil goffezza; ma andati à veder "quelli, a cui toceva fare il giudizio", et dar la vittoria, col mezzo del predetto premio al più valente: giunti che furono a quella di Coſimo gli azurri, e l'oro, et gli altri fini colori, gli abagliorno gli occhi in un ſubito, talmente, che ne ricevette il premio promeſſo, come miglior maeſtro degli altri, e coſi fù poi commandato à Pietro Perugino et agl' altri, che doveſſero coprir le loro opre di migliori azurri, et le doveſſero toccar con oro, com'era quella di Coſimo, accioche correſpondeſſero*

tutte

l'hiſtoire de *Roſelli* & qui prétend que ſi le Pape Jules II, plus connoiſſeur que ſon prédéceſſeur, n'eut pas chargé *Michel-Ange* de couvrir de couleurs terreſtres le plafond de cette chapelle, ce goût dépravé ſe ſeroit perpétué jusqu'au tems de cet Ecrivain. On ſait il eſt vrai que le goût d'un ſeul homme, eſt ſouvent le goût de tout un ſiècle. Mais pour cela il faut des *Spranger*, des *Watteau*, des *Boucher*, & non pas des *Roſelli*.

Quoiqu'il en ſoit, *Michel-Ange* jouit de la gloire d'avoir oppoſé ſes ouvrages mâles à ce goût meſquin & d'avoir expulſé de Rome cette barbarie, ſous laquelle le bon *Perugin* auroit ſuccombé.

tutte in un modo, dove che i poveri Pittori mezzi diſperati, ſi miſero à ingoffir, tutto quel bicone, che vi era dentro di lor mano. E per certo io ſtimo, che ſe non foſſe ſtato il grand lume c'havea la felice memoria di Giulio II. di queſte profeſſioni, à far che foſſe la volta di detta Capella dipinta per mano di Michel Angelo Buonarotti, nel modo, che ſi vede colorita con ſemplici terre, e ſenza oro, ſi terrebbe forſi fin qui il coſtume di far quei fantocci con quei coprimenti, e ritoccamenti di colori, che ſi non detti; ma è certo, ch'egli per quella volta coſi mirabile levò, la benda, ch'era di tenebre piena &c. Veri Precetti della Pittura, p. 126. Cet exemple & le témoignage irrécuſable de l'hiſtoire devroient rendre plus circonſpects dans leurs déciſions ceux qui par leur autorité ſont capables d'étouffer le ſentiment de la nature & d'introduire le goût des petites choſes.

A Veniſe le *Giorgion* pouvoit ſuivre ſon inſtinct pour la nature; moins aſſervi au goût particulier, il pouvoit ſe livrer à ſon génie, devenir le premier coloriſte de ſon tems & préparer les voies au *Titien*.

Les révolutions de l'hiſtoire des arts d'imitation, ſont des mémoires pour celles de l'hiſtoire de l'eſprit humain. Le premier ſentiment de la nature pittoresque, les premiers eſſais de l'Artiſte obſervateur, les pas encore incertains, les obſtacles imprévus, les difficultés vaincues, l'eſſor du génie, & le point de perfection, enfin les nouveaux écarts de ce point ainſi que de la nature, ſe montrent de toutes parts. D'abord des rafinements, enfantés par l'eſprit de ſingularité, ménacent les arts d'une décadence prochaine; enſuite le goût des Amateurs pour les inventions bizarres aſſure pour un tems, aux productions les plus extravagantes un ſuccès presque univerſel. Peut-être cet exemple emprunté de l'hiſtoire de l'art, fera-t-il tirer des inductions & faire des réflexions au Poëte & au Philoſophe; peut-être trouveront-ils, chacun dans ſa ſphere, de quoi confirmer leurs conjectures: des *Roſelli* qui éblouiſſent par des couleurs; des *Bellin* qui offrent des travaux péniblement ſoignés; des *Giorgion* qui, avançant d'un pas de Géant, trouvent la vérité; des *Titien* qui, dociles à la nature, embelliſſent les découvertes des autres.

Lorsque

Lorsque je me repréſente un *Coſimo Roſelli* qui ſort de la nature en jouant avec des couleurs brillantes, je me figure voir les Poëtes latins de notre nation, jouant avec des vers léonins, ou nos Lohenſtein, prodiguant le diamant, le rubis & l'émeraude dans leurs rimes vides de ſens. *Jean Bellin* ouvre des yeux; il voit la nature &, armé d'une patience à toute épreuve, il la copie fidelement. Depuis le tour des cheveux de ſes figures, jusqu'à la tige d'une herbe qui borde le chemin, il veut tout exprimer; & il manque de donner à ſes compoſitions ce velouté apparant, ce poudreux qui couvre la ſuperficie de tous les corps & qui donne aux contours ce moëleux qui nous charme. Il veut montrer plus que la nature ne permet d'appercevoir à une certaine diſtance, & ſes travaux peinés le font tomber dans la dureté [g]. Avec les avantages eſſentiels qu'il poſſédoit dans la partie du coloris, un plus haut dégré de perfection lui auroit couté moins de peines & auroit préſervé ſes tableaux de cette ſéchereſſe qui les dépare.

Le

g *Vero è, che queſta ſopprabbondante diligenza ha cauſato, che col paragone dell' opere de ſuoi derivanti paiono un poco durette, e manco morbide: ma in ogni modo con l'accuratezza ſua, vi ſi vede lo ſpirito nelle Idée, il moto negli attegiamenti, e l'armonioſo concerto nelle Hiſtoire.* Ainſi s'exprime Marcus Boſchini dans l'Avertiſſment de ſon *Riche Minere.*

Le *Giorgion*, ſon Eleve, apperçoit ce défaut. Savant obſervateur de la nature, il porte des regards perçants ſur tous les objets; ſon goût s'agrandit à meſure qu'il avance dans la carriere & qu'il ſent la néceſſité de mettre les nuances en harmonie. Il connoît les qualités des couleurs, il ſait que c'eſt de leur mélange & de leur emploi que dépend la durée de ſes ouvrages. Avec ce ſoin qui n'avilit point le génie, il commence ſes travaux d'une main plus ſûre, il prévient les ſuites qui peuvent dégrader ſes tableaux & les faire pouſſer au noir. Sa touche ſpirituelle renfermoit ce moëleux qu'on trouve rarement dans les compoſitions de *Jean Bellin*. Inventeur du beau ton de couleur, le *Giorgion*, à ce ſoigné inſipide & à cette manœuvre ſeche, apporta toute ſon attention à la partie du clair-obſcur, en traitant ſavamment les demi-teintes & en donnant du ſaillant aux objets. Il ne manquoit point de conſulter le miroir.

Le *Titien*, ſon Eleve & ſon premier imitateur, avoit peut-être beſoin d'un génie comme le *Giorgion* pour réveiller les facultés de ſon ame. Docile à ſuivre la nature, ſon eſprit tranquille auroit ſans doute découvert plus tard ces puiſſantes reſſources qui donnent de la rondeur aux objets & qui les détachent du champ du tableau. Il n'adoptoit pas tous les procédés de ſon Maître; il croyoit que le mélange libre de ſes couleurs étoit quelquefois exagéré.

exagéré. Les limites de la liberté & de l'exagération ſe touchent: le fini & le ſoigné dégénèrent ſouvent en dureté & en ſéchereſſe.

Le *Titien*, en portant ce jugement ſur quelques ouvrages de ſon devancier, n'avoit ſans doute pas tort: mais je l'aurois, moi, ſi je faiſois un crime au génie du *Giorgion* d'une choſe qui dans ſon excès même a été capable d'éclairer un *Titien*.

Peintre de la vérité, le *Titien* étoit digne de rendre la nature & d'atteindre à la perfection de ſon art; il ne ſe pardonnoit rien, il parcouroit ſon eſquiſſe, ou ſes premieres penſées couchées ſur la toile, avec la pénétration d'un ennemi & d'un envieux, pour avoir la ſatisfaction, le tableau fini, de charmer les yeux d'un ami & d'un connoiſſeur. Poëtes, ſoyez des Titien! juges ſéveres de vos propres ouvrages, ne vous pardonnez rien. Mais je laiſſe les Poëtes & je reviens aux Peintres.

Cependant ce *Titien*, cet émule de la nature s'eſt attiré la cenſure par ſon indifférence pour l'Antique & pour le coſtume. Il avoit d'ailleurs un bon goût de deſſin; ſa Vénus couchée, qu'on voit à la galerie de Dreſde, tableau admirable pour le coloris, ne manque pas de correction. En conſidérant cet Artiſte, placé ſur le plus haut dégré de l'art pour le coloris, & en le comparant avec ſes devanciers, voici quels ſeroient à peu près les

rapports

rapports dans lesquels il ſe trouveroit relativement à ſes contemporains.

Coſimo Roſelli. Sentiment de ſa propre foibleſſe. Peines priſes pour en impoſer à l'ignorance & pour donner du brillant à la place de la vérité. Germe du mauvais goût.

Jean Bellin. Sentiment du vrai. Heureuſe expreſſion de la vérité. Affectation de montrer tout, au-lieu de tendre à la perfection. Fini exagéré dans les petites choſes. Dureté dans le contour & ſéchereſſe dans le pinceau.

Le Giorgion. Génie ſupérieur. Regards ſavants jettés ſur les objets de la nature & ſur l'eſſence de l'art. Correction de la dureté: fonte des couleurs. Liberté originale même en ſuivant ſa nature.

Le Titien. Pénétration dans la nature, comme elle peint les objets, non comme elle excite les paſſions. Avantages apperçus dans les ouvrages de ſes devanciers. Réſolution priſe de chercher l'expreſſion vraie de la nature en repos & d'être ſévere à lui-même. Succès dans ſes recherches: la nature rendue avec vérité. Négligence du coſtume.

Votre Artiſte, mon cher ami, trouvera peut-être dans cette analyſe une indication pour ſavoir ſous quel point de vue il faut enviſager tout ce qu'on

qu'on nous rapporte du caractere diſtinctif des plus grands Maîtres. L'hiſtoire la plus utile de l'art pour les jeunes Artiſtes, ſeroit ſans doute celle qui fixeroit l'attention du Lecteur ſur les obſtacles qui ont empêché tel ou tel Maître d'atteindre le point de perfection; celle qui feroit la diſſection & le parallele des qualités & des talents qu'on remarque dans les ouvrages antérieurs.

Dans les ouvrages d'un *André Montegna*, d'un *Pietre Perugin*, d'un *Michel-Ange* & d'un *Raphaël*, vous remarquez les progrès ſucceſſifs du deſſin; dans les compoſitions d'un *Lanfranc* diſciple des *Carraches* vous voyez déja la décadence de cette portion eſſentielle de l'art. — Sans oublier par rapport à cette partie les productions de quelques Allemands & ſurtout d'un *Martin Schœn*, après les eſtampes duquel *Michel-Ange* a deſſiné dans ſa jeuneſſe. — C'eſt par une exécution gracieuſe que vous parviendrez à rendre ſenſibles les dégrés dans l'expreſſion de la grace: mais gardez-vous d'en détruire la vérité par des embelliſſements hors de ſaiſon, ſans quoi vous broncherez d'abord & vous tomberez enſuite. Je rapporterai une petite hiſtoire de trois fameux Peintres, que Hooghſtraeten[h] nous a con-

[h] Voyez, *Hooge Schole de Schilderkonſt*, dans Houbraken. &c. & voyez auſſi la vie des Peintres Flamands, &c. de M. Deſcamps. T. I. p. 421.

conſervée, & qui mérite l'attention des Artiſtes par rapport à l'invention.

Un jour *Knipberghen*, *van Goyen*, tous deux Payſagiſtes, & *Percellis* Peintre de Marine firent une gageure à qui feroit mieux un tableau dans la journée, & cela en préſence d'autres Artiſtes leurs amis. *Kipberghen* prit une grande toile pour faire ſon payſage. Il ſembloit qu'il prenoit ſur ſa palette des ciels, des lointains, des rochers, des ruiſſeaux & des arbres tous faits, & qu'il ne faiſoit que les appliquer ſur la toile: ce bon tableau fut fini avant le tems. *Van Goyen* prit ſon panneau & ſans deſſiner deſſus, il appliqua partout du clair, du brun plus ou moins, en ſorte qu'on ne ſavoit ce que cela produiroit. Alors on le vit retourner ſur ſes pas; on voyoit ſortir de ce cahos un ciel léger, des lointains, avec des hameux: un reſte de fortification s'offroit ſur le ſecond plan, avec une porte d'eau qui laiſſoit voir près de-là une chute conſidérable, une riviere avec des vaiſſeaux, des bateaux pleins de petites figures; & ſur le devant du tableau, des maſſes larges & ombrées qui donnoient la perfection à ce tableau, heurté avec eſprit & d'une excellente couleur. Mais *Percellis* démonta ceux qui le virent commencer. Il prit ſa palette & ſes pinceaux, & reſta longtems devant ſa toile à réflechir ſur ce qu'il alloit faire; il paroiſſoit que ce Peintre ne finiroit jamais, lorsque tout d'un coup

coup il commença avec une extrême viteſſe. Il finit ſon tableau pour le tems; c'étoit une Marine qui enleva tous les ſuffrages. Ce tableau étoit produit avec réflexion; l'Auteur l'avoit conçu avant de le faire, pendant que les autres n'avoient penſé qu'en faiſant. Les morceaux de *Knipberghen* & de *van Goyen* étoit faits avec eſprit & ſe trouvoient plus riches de compoſition; mais le tableau de *Percellis* avoit pour lui toutes les parties, & de plus la vérité d'une étude d'après la nature. Celui-ci ne dût donc l'avantage qu'à la réflexion. Je laiſſe l'application de ce fait aux jeunes Artiſtes: ils en tireront la conſéquence, qu'il faut penſer avant que d'opérer. —

Si je faiſois l'hiſtoire du génie, je commencerois par faire paroître un *Cimabué* & un *Giotto*; mais je ne ferois pas comme Boniface VIII. [i], je ne regarderois pas comme la marque d'un grand eſprit, cet O, ou ce cercle tant vanté en Italie, que le *Giotto* fit d'un ſeul trait & à la pointe du pinceau, & qu'il envoya à ce Pape pour lui donner une idée de ſon ſavoir faire. — Je reviens aux Peintres venitiens.

J'ai

[i] Baldinucci prouve que ce fait eſt arrivé ſous ce Pape, & non pas ſous Benoît IX, comme le rapporte Vaſari, & après lui Malvaſia.

J'ai tâché, mon cher ami, de donner à votre Artiſte les caracteres diſtinctifs de ces Maîtres. D'après les idées les plus hautes de la perfection de l'art, quelles ſont les parties qu'il cherchera vainement dans leurs ouvrages? L'expreſſion des paſſions; l'élégance du deſſin, & l'union de cette élégance avec le charme du coloris. — C'eſt ainſi que penſoit le *Pontorme*, lorsqu'il fit ſon tableau de Vénus d'après un carton de *Michel-Ange*, exemple que j'ai déja cité plus haut. Mais nous n'avons pas beſoin de nous mettre l'eſprit ſi fort à la gêne.

Il eſt plus naturel que votre Artiſte, à l'exemple du *Tintoret*, doute d'abord, & qu'il prenne ſon parti enſuite. Rien de plus judicieux que ce procédé; il eſt le réſultat d'un jugement ſolide. Cette façon de voir, jointe à d'autres qualités, conſtitueroit les ſuccès des arts. Elle eſt confirmée par l'expérience relativement aux progrès de l'école de Veniſe: peut-être d'un autre côté prouve-t-elle auſſi une infinité d'obſtacles. Ce ſont ces objets qui me fourniront la matiere du chapitre ſuivant.

CHA-

CHAPITRE LII.

Réflexions ſur les Coloriſtes relativement à l'Hiſtoire.

Le *Tintoret* peut prétendre à juſte titre à une place diſtinguée dans chaque claſſe de l'Hiſtoire de l'art. Frappé du coloris de ſon Maître jaloux, il vît d'abord qu'il y manquoit encore quelque choſe; il ſentit la néceſſité de combiner la correction du deſſin de *Michel-Ange*, avec la beauté du coloris du *Titien*. De la réunion de ces deux qualités, il ſe forma ce fameux précepte: *Il diſegno di Michel-Angelo, ed il colorito di Tiziano.* En ajoutant *la grazia degli Antichi*, nous ne croyons pas nous éloigner du ſens du *Tintoret*.

Ses compoſitions allument un feu poëtique dans l'ame de l'Artiſte. Chaque trait de ſon pinceau décèle la fécondité de ſon génie. La réputation qu'il s'étoit faite par ſes talents eſt un nouvel aiguilſon pour celui qui court la même carriere. Mais le *Tintoret* eſt inégal. Vous ſavez, mon ami, la remarque d'*Annibal Carrache* ſur les ouvrages de ce Peintre: il écrivit à ſon couſin *Louis*, qu'il avoit trouvé le *Tintoret* ſouvent égal au *Titien*, & auſſi ſouvent très-au deſſous de lui-même. Horace dit que le bon Homere ſommeille quelquefois; on peut

dire auſſi que le *Tintoret* s'eſt ſouvent négligé. Tantôt emporté par la fougue de ſon génie, il a donné des mouvements trop violents à ſes figures, tantôt obligé de travailler pour vivre, il a produit des tableaux qui ſe reſſentent de la précipation. De nos jours nous avons vu de bons Artiſtes qui, ſans avoir les mêmes motifs, ſont tombés dans les mêmes défauts : plongés dans un ſommeil léthargique, ils ont mis au jour des ouvrages pleins d'incorrections. Je m'abſtiens d'en rapporter les noms, mais non pas d'avertir les Artiſtes d'éviter les mêmes écueils.

J'ai déja parlé de trois Peintres claſſiques de l'école de Veniſe, du *Giorgion*, du *Titien* & du *Tintoret* : il me reſte à parler d'un quatrieme qui ne laiſſe pas que d'avoir auſſi ſes inégalités, de *Paul Veroneſe*, que la galerie de Dreſde nous fait connoître dans toute ſa force. Dans les ouvrages de ce Maître, la richeſſe de l'ordonnance recommande l'horizon bas ; & l'ordre des plis avec les rehauts & les coups de jour, ouvrent une grande école à ceux qui connoiſſent l'élégance des contours par des études antérieures & qui ont appris la fonte ſéduiſante des couleurs ſur les figures arrondies & gracieuſes du *Correge*. Ici il faut que l'école de Lombardie, vienne au ſecours de celle de Veniſe : & l'Artiſte allemand qui n'a pas l'eſprit préoccupé, étudie ſes modeles relativement à ſes forces.

Ce

Ce n'eſt pas toujours chez *Paul Veroneſe* qu'il faut chercher ce vaporeux, ce *ſfumato* des Italiens, & encore moins le coſtume. Vous le trouverez dans la maniere ſuave du *Guide;* les touches gracieuſes de ce Maître, en comparaiſon des coups de pinceaux de *Paul Veroneſe* donnés les uns près des autres, ſont des touches dans le ſens le plus propre. J'ajouterois que ces ſortes de touches rendent très-bien les apparences des muſcles & toutes les parties arrondies du corps, ſi cette vérité n'étoit pas déja connue de tous les Peintres.

L'expreſſion du pinceau n'eſt autre choſe que l'expreſſion des membres & des organes du mouvement ſous une peau délicate. Que votre muſcle ſoit indiqué légèrement: que votre contour ſoit coulant comme l'ondulation des eaux! Le relief des touches ſavantes de *Paul Veroneſe* fait ſon effet à une certaine diſtance: c'eſt pour cela que l'Artiſte qui prévoyoit que ſes tableaux ſeroient placés à quelque hauteur, avoit choiſi l'horiſon un peu bas!

Le caractériſtique de l'ordonnance des plis de ce Maître & de l'eſſor de ſes figures portées en l'air, partie dans laquelle le *Correge* s'eſt diſtingué le premier, demande toute notre attention à plus d'un titre.

A cette occaſion l'hiſtoire nous rappelle le mérite *d'Albert Durer*, dont l'ordre des plis avoit

tellement attiré l'attention de *Paul Veroneſe*, ainſi que nous l'avons dit plus haut, qu'il s'étoit attaché à les imiter & à les embellir. Si les plis de *Durer* ſemblent déceler quelquefois le papier ou le linge mouillé, dont quelques Artiſtes ont revêtu leur manequin ou leur modele, on a le plaiſir de voir des plis d'un meilleur goût, des drapperies traitées d'une maniere plus large, dans le bas-relief de métal repréſentant le tombeau de l'Electeur Frederic le ſage à la chapelle du château de Wittenberg. Relativement à cette partie importante de l'art, cet ouvrage de *Pierre Fiſcher* [a] Fondeur célèbre du commencement du ſeizieme ſiècle, mérite une attention particuliere de la part des Artiſtes, & une place diſtinguée dans l'hiſtoire de l'art des Allemands par rapport à l'époque [b]. Je me ſuis trop peu étendu juſqu'ici ſur les drapperies, pour qu'on dût trouver déplacé cette digreſſion ſur l'ordre des plis.

Et ne ſeroit-ce pas une injuſtice envers notre patrie commune ſi, dans l'hiſtoire du coloris, nous paſſions ſous ſilence l'ingénieux *Jean van Eyk* & ſes premiers Eleves; ſi nous négligions de relever le mélange pur des couleurs de *Jean Holbein*, de *Lucas* [c] *Cranach*

[a] La vie de cet Artiſte ſe trouve dans Sandrart.

[b] V. *Antonio Franchi Teorica della Pittura.*

[c] V. *Eclairciſſements hiſtoriques* &c. p. 139. Et voyez auſſi: *Hiſtoriſch-kritiſche Abhandlung über das Leben und die Kunſt-*

Cranach & de ſon fils. Quant à certains portraits qu'on donne pour être de *Cranach* le pere, l'on me permettra de n'en rien croire & d'y faire quelques objections.

Qu'on examine les tableaux originaux de *Cranach* ſans ſe préoccuper l'eſprit par la ſéchereſſe qui règne dans quelques acceſſoires! On y trouvera des teintes admirables dans les carnations [d]. Une touche pure, qui porte une couleur vierge & qui donne à l'ouvrage une durée capable de braver le tems, renferme tout ce qu'il faut pour exciter l'Artiſte à l'imitation. Les fonds blancs de ces Maîtres dont les avantages ſont reconnus, n'ont pas été non plus négligés par *Rubens* ni par les autres grands coloriſtes. Dans les traits du viſage, dans les pau-

Kunſtwerke des berühmten deutſchen Mahlers, Lucas von Cranach, von Herrn Hofrath Reimer in Aurich. Hamburg und Leipzig 1761. in-8vo. L'on trouvera un extrait raiſonné de cet ouvrage avec des notes critiques de M. Mariette, dans le *Journal étranger*, *Août 1762.*

d Dans l'Egliſe de Wieſenbourg à quatre lieues de Wittenberg on voit un tableau qui eſt placé au deſſus du tombeau de Margueritte de Dieſkau, épouſe de Frederic Braud de Lindau & morte en couche en 1568. & qui paroît renfermer toutes les qualités que je viens de donner au pinceau de *Cranach.* Cette peinture, qui ſert d'épitaphe, repréſente une mere mourante qui recommande ſon enfant à ſes plus proches parents. Je crois ce morceau de *Cranach* le jeune.

pieres & la bouche de leurs figures vous remarquez ſouvent une fonte de teintes, une franchiſe de pinceau, que vous cherchez envain dans les ouvrages admirés de tant de Peintres modernes à qui des ſuccès précoces & la poſſibilité de produire beaucoup en peu de tems, a inſpiré une ſécurité dangereuſe.

La ſection de l'œil le plus beau, s'il eſt tranché d'une maniere trop nette, & le contour le plus exact de la bouche, ſi elle n'eſt coloriée que comme les cartes géographiques, ne s'accordent jamais avec cette moleſſe, qui n'eſt le produit que d'un pinceau gras & onctueux. A la fin cette maniere vicieuſe devient dominante, les imitateurs ſe multiplient & le ſuffrage de ces ſortes d'ouvrages eſt l'avant-coureur de la décadence des arts.

Les écoles de Veniſe & de Bologne ſe ſont maintenues longtems. Elles ont eu une ſuite de bons coloriſtes. Le Chevalier *Liberi* appartient à l'école de Veniſe.

Sans doute il ne faut pas prendre à la lettre ce que Baldinucci dit des Peintres venitiens en général [a], venus depuis le ſiècle du *Titien*, & *Liberi* mérite bien une exception. Il remarque: „Que ces Ar„tiſtes ont bien donné le caractere de la vérité aux „carnations de leurs tableaux; mais toujours avec „cette

[a] Dec. II. Sec. IV. p. 187.

„cette différence que leurs carnations, comparées „à celles d'un *Titien*, d'un *Correge* & d'un *Paul „Veroneſe*, conſervent il eſt vrai la couleur de la „chair, au-lieu que les parties nues de ces grands „Maîtres, ſemblent nous mettre ſous les yeux le „naturel même." La raiſon de cette différence eſt facile à trouver.

Tout Artiſte qui, au-lieu de procéder comme le *Titien* & de s'efforcer à rendre la nature dans toute ſa vérité, n'étudiera que ce pere de la couleur, reſtera toujours loin de la nature & du *Titien*. Maxime que je crois avoir prouvé dans le Chapitre VIII. C'eſt ſur les rades, c'eſt ſur les côtes de la mer où le ſoleil diſſipe les brouillards, où la vue ſe promene tour-à-tour ſur le ſommet griſâtre des montagnes & ſur la vaſte pleine des eaux, que *Joſeph Vernet* a pu atteindre ces grands effets de la nature qu'on voit dans les ouvrage de *Claude le Lorrain*; mais c'eſt à l'école du *Carrache* qu'il a appris à ſurpaſſer ce fameux Payſagiſte, par des figures d'un deſſin correct & d'un caractere ſpirituel.

L'original du coloris du *Titien* ſe trouve plus ſouvent & du moins plus facilement dans la nature, que l'original de la Vénus de Médicis. Un certain Artiſte & Ecrivain anglois que je ne connois que par la *Bibliotheque britannique*, eſt fort étonné de voir que ſes compatriotes, à portée de contempler la beauté des femmes angloiſes, & la vérité des

tableaux du *Titien* & de *van Dyk*, ayent toujours la fureur de courir en Italie pour y étudier d'après les ſtatues antiques. Nous ſommes bien éloignés de porter la moindre atteinte aux modeles qu'il propoſe à l'imitation des Artiſtes de ſon pays; mais il nous ſemble qu'en cela il a plus ſongé aux avantages du coloris dans les ſimples portraits, qu'aux beautés des formes dans les études académiques d'après l'Antique.

Pour les prérogatives que la nature s'eſt réſervées, Félibien [f] a eu ſoin de les rapporter & de les confirmer par l'expérience. La nature ſeule a le droit de nous conſeiller dans la diſtribution des couleurs. A force égale dans le coloris, celui des Artiſtes qui ſe peint dans ſa tête un objet diſpoſé avec tous les avantages de la lumiere & qui détourne ſon eſprit de tout ce qui pouroit le diſtraire, a un avantage infini ſur celui, qui ne ſe propoſe pour but que l'imitation d'un autre grand Artiſte & qui

f V. Entretien V. Voulez-vous d'autres maximes pour juger la nature & pour vous faire ſentir juſqu'à quel point vous pouvez atteindre la rondeur des objets par le coloris, conſultez Leonard de Vinci, Chapitre 341. Cet Ecrivain établit que l'art eſt dans l'impuiſſance de rendre le relief du naturel; mais je crois qu'il peut y ſuppléer par ce *ſfumato*, par ce vaporeux du contour, dont le preſtige eſt tel que vous croyez voir plus qu'il n'y a, & dont on peut dire: *Plus intelligitur, quam pingitur.*

qui ne conſidere les objets de la nature que ſous ce point de vue. Celui-ci cherchera les teintes de *Rubens*, ou de *Rembrant*, mais celui-là tâchera de trouver & de repréſenter dans les objets le naturel tel qu'il paroît à ſes yeux. Je m'étendrai davantage ſur ce ſujet ci-après.

Les meilleurs tableaux de *Pietro Liberi*, ſans nous frapper par cette nature vigoureuſe & renforcée d'un *Titien* & d'un *Rubens* [g], nous offrent pour les carnations le naturel dans ſa vérité & dans ſa beauté. Auſſi quelle variété charmante la nature ne nous offre-t-elle pas, non ſeulement dans les carnations de pluſieurs figures, mais encore dans les chairs des membres d'un ſeul corps! Or ſi nous nous décidions pour une ſeule ſorte de coloris, ou ſi nous n'accoutumions nos yeux qu'au mélange des couleurs de tel ou tel Maître, nous nous priverions du plaiſir de ſentir le beau dans les productions où un autre Artiſte auroit été obligé d'obſerver un coloris de chair, relatif à l'influence du climat. Car on ſait que la nature de l'air influe ſur la couleur des hommes, & que les habitants des

g Jean Caſpar Fueſsli, Auteur des Vies des Peintres ſuiſſes, croit trouver cette nature renforcée dans les tableaux de *Jean Kupetzky*, Peintre hongrois, mort à Nuremberg en 1740. Je penſe qu'on pouroit ajouter à cet Artiſte, *Carle Loth*, Peintre originaire de Munich & mort à Veniſe en 1698.

des climats temperés ſont d'une plus belle conſtitution que ceux qui habitent les zones. La nature a ſingulierement favoriſé la Grece par rapport à la beauté; mais elle n'a pas donné la même couleur aux Grecques & à leurs voiſines. Elien [h], dans ſon diſcours ſur Atalante, nous dit que cette fameuſe beauté étoit fille de Jaſus, & il nous la repréſente un peu brune de peau, tandis qu'Ovide l'appelle fille de Schœnée, & nous la décrit d'une blancheur éblouiſſante. Dans la courſe d'Atalante avec Hippomene, Ovide [i] qui ſe plaît tant à peindre, dit que les cheveux flottants de cette beauté jouoient ſur ſes épaules plus blanches que l'yvoire, & qu'à force de courir il s'étoit répandu ſur ce beau corps un rouge qui formoit la même nuance qu'un voile couleur de pourpre jette ſur un marbre blanc: c'eſt ainſi que le Poëte conduit le Peintre ſur le chemin de la variété. Cette mixtion de rouge & de blanc étoit la couleur favorite de *Pierre Strudel* [k], Artiſte qui mérite l'eſtime des Connoiſſeurs. Cependant une couleur capable d'interrompre l'uniformité des

h Var. hiſt. XIII. c. *i Metam. L. X.*

k V. Eclairciſſements hiſtoriques, p. 168. Dans la deſcription de la galerie de Duſſeldorf on appelle ce Peintre allemand le Chevalier *Strubi;* on aura peine à le reconnoître ſous cette dénomination. *Strudel* étoit premier Directeur de l'Académie de Peinture de Vienne établie par l'Empereur Joſeph en 1705.

des tons, quand l'Artiſte l'emploie partout comme une couleur favorite, peut conduire à une uniformité oppoſée de tons. C'eſt peut-être là le cas de quelques Bacchanales d'enfants de ce Maître. Quoique rien ne ſoit mieux que ce mélange des teintes pour bien rendre les corps des enfants, il n'eſt pas moins vrai que l'Artiſte en conſultant la nature ſur cet objet, trouvera toujours que ſes tons ſont variés.

C'eſt aux yeux à voir & à ſe décider; mais ſur quels objets faut-il que les yeux ſe portent? Sur les phénomenes de la nature. Faites, mon cher ami, l'application de ce que nous venons de dire à ce que *Simon Vouet* obſervoit avec une attention ſinguliere, à la vérité des reflets, partie que cet Artiſte a très-bien traitée & dans laquelle Laireſſe lui rend juſtice. On a toujours paſſé trop légérement ſur le mérite de ce Peintre françois à l'égard de cette partie; on n'a pas été aſſez attentif à ces effets ſéduiſants que produit le retour de la lumiere.

S'il nous eſt néceſſaire, pour apprécier un tableau, d'avoir une imagination exercée qui offre à notre eſprit des images empruntées de la belle nature, il n'eſt pas moins néceſſaire à l'Artiſte & à l'Amateur d'avoir un jugement ſolide, qui leur faſſe contempler comme un tableau les objets de la nature. Dans ce tableau inſtructif & agréable,

il

il faut obſerver, avec une attention particuliere & indépendemment du deſſin, l'incidence de la lumiere & de l'ombre, l'élévation de l'une & l'enfoncement de l'autre, avec le mélange des reflets.

Vous n'aurez pas contemplé longtems les tableaux de la nature, que votre imagination ne vous mette ſous les yeux la reſſemblance de certains objets. Ici vous appercevrez un tableau de converſation *d'Eglon van der Neer*, là une paſtorale de *Karle du Jardin*, ailleurs un payſage du *Bamboche* où des bêtes de ſomme graviſſent une montagne; une fois vous remarquerez des jours griſâtres, comme ceux qu'on voit dans les compoſitions champêtres *d'Agricola* où de *Jacques Ruiſdael*, une autrefois vous obſerverez après la pluie une couleur aërienne d'un rouge varié, ou des reflets de lumiere au milieu des vapeurs répandues ſur les prairies, comme ceux qu'on voit dans les tableaux de *Breenberg*, de *Schellinks* &c. C'eſt ainſi qu'une ſeule vue dans la campagne, comme j'ai eu occaſion de l'obſerver une fois en compagnie *d'Alexandre Thiele*, nous offre dans l'eſpace de quelques heures vers le déclin du jour les différentes manieres des Payſagiſtes. Ces ſortes d'obſervations nous familiariſent avec les cauſes du mélange des couleurs de ces Maîtres, ainſi qu'avec la nature elle-même. Chercher & découvrir la nature dans la couleur

couleur & réciproquement la couleur dans la nature, eſt un exercice qui procure aux Artiſtes & aux Amateurs une étude auſſi utile qu'amuſante, & qui leur fournit la preuve de la juſteſſe de leur jugement.

Illuſion pour illuſion je crois certainement cette pratique, qui nous fait parcourir ſucceſſivement une galerie de tableaux, plus feconde pour le coloris, que le moyen que propoſe Leonard de Vinci de regarder de vieilles murailles couvertes de pouſſieres pour inventer des payſages. A l'égard de la belle carnation nous apprenons par cette étude à juger plus ſainement de la nature & de ſes imitations, ſelon la lumiere univerſelle & particuliere du jour [1].

Enfin *Rubens* parut & fit briller une nouvelle lumiere. Pour la vigueur du coloris & la nature forte

[1] C'eſt d'après ces tons de la lumiere & du coloris qu'on peut examiner les jugements de ceux qui ont pris différents partis par rapport aux deux tableaux de *Nogarî* dont j'ai parlé dans mes *Eclairciſſements hiſtoriques*, p. 28.; les uns ſe ſont déclarés partiſans de la couleur ſereine dans le morceau de Vertumne & Pomone, les autres partiſans de la couleur éclatante dans celui de la Charité romaine. Le ſujet du premier morceau eſt gai, & le champ offre un payſage; celui du ſecond eſt triſte, & la ſcene repréſente une priſon, où le Peintre a pu pratiquer des coups de jours plus forts. Ici les tableaux ſont éclairés relativement à leurs ſujets.

forte il fut le *Giorgion* de ſon pays, & pour la majeſté de la compoſition il ſervit de modele à tous les Peintres. Dans le coloris & dans l'expreſſion il avoit pour émule *Janſſens*, *Crayer*, *Gerard Seghers* & *Hondhorſt*. Si nous ne voulons point épouſer un goût excluſif, il ne faut pas paſſer ſous ſilence ces Maîtres, ni ces hommes célèbres ſortis de ſon Ecole, un *van Dyk*, un *Jordaens*, un *Corneille Schutt*. Je penſe qu'il eſt plus utile pour l'art de relever le mérite de ce dernier Artiſte par un tableau gracieux, qui repréſente le triomphe de Flore & qu'on voit à la galerie de Dreſde, que de l'abaiſſer par la répétition de ſa jalouſie inconſidérée contre *Rubens*. Je n'ai rien vu de *Raveſtein* [m], mais d'après

[m] Le Cabinet de M. Winkler renferme un morceau précieux de ce Peintre. C'eſt un tableau de converſation, compoſé de trois figures peintes juſqu'aux genoux & de grandeur naturelle. *Raveſtein* s'eſt peint lui-même, le chapeau ſur la tête & habillé de noir; par ſon action il ſemble dire à ſon fils, qui eſt aſſis à une table d'étude, de quitter les livres pour prendre la palette. Le jeune homme plein d'attention au diſcours de ſon pere, paroît goûter ſes conſeils. Un Eleve placé derriere la figure principale apporte tout ce qu'il faut pour peindre. *Van Dyk* même, venu après *Raveſtein*, n'a jamais ſurpaſſé la vérité de l'expreſſion & la fraîcheur du coloris qu'on remarque dans ce tableau. Ici la beauté des détails eſt bien capable d'attirer les regards de certains Curieux & de leur faire négliger les travaux principaux.

d'après le témoignage authentique de van Gool, ce Maître ainſi que *Langhenjan* & d'autres Artiſtes de l'école de *van Dyk*, mérite l'attention des vrais Connoiſſeurs.

Le fameux tableau de *de Crayer* qui eſt à *Duſſeldorf* & qui repréſente la Vierge aſſiſe ſur un trône, tenant l'enfant Jeſus & pluſieurs Saints l'adorant, ſon Saint Sepulcre qu'on voit à Gand chez M. Schamps, & l'Adoration des Mages de *Langhenjan*, à Roſendael près de Bruxelles, ſont des morceaux capables de faire revenir certains Curieux de leur préventions contre ces Maîtres. Jamais *Rubens* n'a montré plus de vérité, pas même lorsqu'il peignit ſes enfants, que *de Crayer* dans ce monument de ſa force. A Duſſeldorf j'ai été témoin qu'un Artiſte, grand Connoiſſeur du beau, fut frappé à la premiere inſpection du grand tableau de *de Crayer*, & qu'il le jugea être de *Rubens*. Cette petite méprise ne faiſoit tort ni au Connoiſſeur, ni à *Rubens*: & l'expreſſion ſubite du ſentiment du beau, répandue ſur la phyſionomie de cet Artiſte, étoit pour moi un ſecond tableau. Dans une ſituation ſemblable il ſuffit de ſentir la beauté du tableau ſans qu'il ſoit beſoin d'en connoître l'Auteur. Qui eſt plus en état, mon cher ami, de nommer les Maîtres que vous? mais celui qui prend cet inſtant pour vous en demander le nom, n'a jamais rien ſenti. Je parle du beau, qui ſeul eſt en droit de

captiver en ſilence notre attention: on nomme les Maîtres d'un rang inférieur & on ſe donne leurs tableaux de main en main. Les Maîtres de *Rubens* ont auſſi compoſé des tableaux, ſurtout des portraits, qui auroient fait honneur à l'Eleve dans ſon meilleur tems. Quelle vigueur de coloris, quelle force d'expreſſion dans les compoſitions de *Gerard Seghers!*

Pourquoi ne nous propoſe-t-on pas plus ſouvent l'étude de ces Maîtres? *Rubens* & *van Dyk* ſeroient-ils des perſonnages ſymboliques pour les Peintres, comme Ariſtarque en eſt un pour les Critiques? — Il ſe pouroit. Il eſt vrai, en citant les modeles les plus fameux, le Critique ſe rend d'abord intelligible. Mais veut-on par-là circonſcrire des bornes à nos connoiſſances? Ceux qui ne s'arrêtent qu'à conſidérer ces modeles découvrent ſouvent, ou que leurs yeux ſe ſont plus exercés à parcourir de certains livres dans leſquels les Littérateurs citent les plus grands noms pour faire étalage de leurs connoiſſances, qu'à contempler les cabinets de l'art; ou qu'ils voudroient bien faire entendre qu'ils ont véritablement cette fineſſe de tact, cette délicateſſe de goût, qu'ils ne tiennent que de l'écho de ces noms. Un Eleve de *van Dyk* pouroit peut-être les charmer *, mais, inſtruits du nom

* Nous ſuppoſons toujours des tableaux capables de faire honneur à leurs Auteurs: car du reſte rien n'eſt plus vrai

nom du Maître, ils rougiroient du plaiſir qu'ils auroient éprouvé. Plaignons-les.

Au-milieu de ces aſtres de l'école de *Rubens*, *Rembrant* paroît comme une comète qui a ſon propre mouvement. Il eſt des Amateurs qui, pour obſerver ſon cours, épuiſent une partie de leur revenus. Tant qu'ils n'amaſſent que des *Rembrant*, ils ſont indifférents au mérite des autres Artiſtes: s'ils avoient fait collection de *Callot*, ils auroient été également inſenſibles à la gentilleſſe du travail d'un *La Belle*, & à tous ces effets de lumiere qu'ils vantent tant aujourd'hui. Faut-il que le deſordre pittoresque de *Rembrant* efface de notre mémoire les eſſais de *Jean Pinas* & de *Pierre Laſtmann*? Du moins pas de celle de l'Hiſtorien de l'art. Vraiſemblablement *Rembrant*, ainſi que *Bramer*, puiſa ſa maniere d'éclairer ou ſon clair-obſcur dans les

vrai que ce que dit Richardſon dans ſon *Traité de la Peinture*, *Tome II.* p. 16. "C'eſt avec beaucoup d'éton-„nement que j'ai remarqué le plaiſir que certains Con-„noiſſeurs prenoient à conſidérer ce que d'autres ne re-„gardoient que fort indiféremment, pour ne pas dire „avec mépris; jusqu'à ce que j'ai ſu que les uns ne con-„noiſſoient pas ſi bien que les autres les ouvrages des „plus excellents Maîtres: ce qui en eſt une raiſon ſuffi-„ſante." Que les Artiſtes s'examinent quelquefois, s'ils n'appartiennent pas à la claſſe de ceux à qui l'Abbé du Bos a adreſſé la Section XXV. du Tome II.

ouvrages du *Correge* & du *Baſſan*; & la beauté de ſes teintes dans ceux du *Titien*, ou plutôt, à l'exemple de ces Maîtres, il interrogea à ſon tour la nature, pour en tirer ces grands effets que nous admirons dans ſes compoſitions. Cependant dans ces parties même, *Laſtmann* & *Pinas* avoient été ſes Maîtres, comme *Elzheimer* avoit été le devancier du premier [o].

Une des qualités d'un bon tableau eſt d'appeller le ſpectateur de loin, & puis de captiver ſon attention par la vérité de l'expreſſion. Donner cette qualité à ſes ouvrages, c'étoit l'intention de notre Artiſte & celle de ſon école [p]. Mais pour arriver à cette fin, il réuniſſoit les avantages des clairs & des bruns, de la lumiere & de l'ombre: fidele obſervateur des préceptes qui concouroient à lui faire produire des effets pittoresques, il donnoit tous ſes ſoins à l'imitation de la nature vivante & vigoureuſe. Hardi dans l'exécution, il ne tendoit qu'aux effets frappants & ſe ſoucioit peu de repréſenter la nature dans un aimable fini. Pour cela, il faiſoit entrer dans ſes compoſitions des maſſes de lumieres, d'ombres & de reflets: il faiſoit comme certains Hiſtoriens qui, ſe ſouciant peu de

[o] Eclairciſſements hiſtoriques. p. 145. &c.

[p] Dans les *Eclairciſſements hiſtoriques*, p. 65. on entre dans une ample diſcuſſion ſur les qualités de l'Ecole de *Rembrant*.

de la vérité, relevent leur narration par des aventures brillantes? — Qu'eſt-ce qui nous fait fermer les yeux ſur leurs défauts? — Ce qui nous les fait fermer ſur ceux de l'Arioſte. La Poëſie du ſtyle.

C'eſt l'expreſſion qui, dans le ſens le plus propre, donne le caractere diſtinctif à la repréſentation de chaque objet, c'eſt cette expreſſion qui s'emparant de notre imagination y imprime le type de l'original; c'eſt elle que les Critiques ont comparé à la Poëſie du ſtyle *q*.

L'expreſſion gagna dès que le Peintre conſulta la nature ſous l'inſpection ſévere de l'œil, dès que *Gerard Dow*, ce diſciple de *Rembrant*, préféra l'imitation de la nature dans ſa ſérénité, à celle dans ſon obſcurité. Les jugements que j'ai déja portés ſur ces Artiſtes des Pays-Bas, auroient pu terminer ici cet article de l'Hiſtoire du coloris. J'ai déja touché un mot de l'exactitude de l'expreſſion, je vais m'étendre un peu plus ſur cette matiere.

q „ L'expreſſion me paroît dans un tableau ce que la poëſie „ du ſtyle eſt dans un poëme.“ Du Bos, Réflexions Critiques &c. Tom. I. S. XXXIV.

CHAPITRE LIII.

De l'Expreſſion en général & de l'Exécution en particulier.

La Peinture eſt en général une expreſſion qui revêt l'ame d'un corps, & qui prête l'illuſion aux objets inanimés. Ici *Zeuxis* porte la main ſur le rideau peint par *Parrhaſius*, là on croit entendre la ſenſible Didon s'exhaler en plaintes contre l'ingratitude d'Enée: on eſt tenté, comme dit Canitz, de vanger ſon injure ſur les Troyens.

C'eſt là l'expreſſion des paſſions. Nous avons examiné l'expreſſion par rapport aux traits de la phyſionomie, aux attitudes & aux mouvements dans les parties du deſſin, ſans lui ôter pour cela ſes droits au coloris. L'expreſſion eſt l'art de communiquer aux objets, non ſeulement ſuivant leurs contours, mais auſſi ſuivant la nature de leur ſurface & de leur couleur locale, tous les caracteres diſtinctifs, leur brut & leur poli, leur concavité & leur convéxité. Si l'expreſſion des paſſions ſaiſit le cœur, celle des objets ne flatte pas moins le ſentiment; & ſans le caractere harmonieux de la configuration, la paſſion rendue ſeroit dénuée de convenance. Petrarque réunit l'une & l'autre, lorſqu'il nous fait le tableau de ſa chere Laure.

A la

A la maniere facile de coucher les couleurs & de les rendre tranſparentes, nous connoiſſons la feuille légere des pavots; dans un joli tableau de fleurs, elle ſemble céder à l'impreſſion de notre haleine. Des couleurs plus fondues & plus graſſes nous peignent le velours de l'œillet d'Inde; c'eſt ainſi que la nature des feuilles, ſoit brillantes ſoit veloutées, déterminent les coups de pinceau dans la main facile du Peintre.

L'expreſſion plus ou moins heureuſe de certains objets devient en quelque ſorte le caracteriſtique de l'Artiſte. Les roches & les fonds couverts de mouſſe d'un *Dietrich*, les terraſſes & les montagnes ſabloneuſes d'un *Huiſmann*, ainſi que les accidents de lumiere & les effets des vapeurs d'un *Vernet*, piqueront toujours vivement nos ſens, lors même que les autres parties de leur art auront déja fait ſur nous toute leur impreſſion.

L'accord des parties dans l'expreſſion décide la ſagacité de l'Artiſte & le ſort de la compoſition. Le jugement de votre Artiſte, mon cher ami, trouveroit ici des motifs, ſi les préceptes de l'art ne renfermoient pas déja ces motifs.

Dans la premiere piéce de la galerie de Duſſeldorf il y a deux tableaux à peu près d'égale grandeur qui frappent ſingulierement la vue & qui offrent des objets de comparaiſon; le premier eſt le morceau de *de Crayer* dont nous avons

parlé ci-deſſus, la Vierge aſſiſe ſur un trône, le ſecond eſt une Aſſomption de *Felix Cignani*. Sans refuſer les éloges que mérite le tableau du *Cignani*, dont la compoſition paroîtroit plus ſpirituelle aux partiſans de la nature en mouvement dans un ſimple deſſin, je n'ai vu perſonne qui n'ait donné la préférence au morceau de *de Crayer* ſur celui de *Cignani* & ſur pluſieurs Peintures reconnues pour belles. "On peut parvenir, dit M. Cochin [a], à „deſſiner correctement, à compoſer avec eſprit, à „rendre les couleurs avec vérité, à juger avec juſteſſe „des effets de la lumiere, enfin on peut parvenir „à ne point faire de fautes palpables, ſans toute„fois s'élever au-deſſus de cette médiocrité qui „n'échauffe jamais le ſpectateur."

Conſidéré ſous ce point de vue, le beau-faire n'eſt pas une partie purement mécanique. Le beau-faire eſt, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, le deſſin raiſonné des ſurfaces.

Dans un deſſin ſpirituel, chaque trait atteſte la hardieſſe & la facilité de la main. Mais cette facilité à manier le crayon, ſecondera-t-elle auſſi l'Artiſte à manier le pinceau?

L'eſprit qui règne dans le deſſin & l'expreſſion produite par les teintes, nous donnent d'autant plus exactement le point de comparaiſon, que ces teintes,

[a] V. Chapitre XL.

teintes, dans la derniere exécution, prennent la place du contour deſſiné, & qu'elles ſont noyées enfin les unes dans les autres [b]. On parvient à former de beaux contours en ſe familiariſant avec les maximes des grands Maîtres, en les amenant de loin, & en leur donnant de la grandeur, de façon pourtant qu'ils ne deviennent ni durs ni manierés.

Dès le commencement de cet ouvrage [c], j'ai décrit l'exécution du tableau en général comme le fruit de l'invention agiſſante, pour fixer d'abord l'attention de l'Artiſte ſur cette partie intéreſſante de l'art. L'eſprit qui a opéré en formant les traits d'un deſſin ſpirituel, guide auſſi la main lorsqu'elle revêt de couleurs les objets élevés & enfoncés, empruntés de la nature. Cet eſprit, en activité jusqu'alors, ceſſera-t-il ſa fonction au moment de la derniere exécution, où tout doit avoir un caractere décidé, où tout doit intéreſſer & faire illuſion, où le moindre détail doit occuper ſa place & concourir à l'effet du tout-enſemble? Non, mon cher ami. L'Artiſte qui a exprimé la fureur des Titans par des traits qui caractériſent l'audace de l'ame, n'oubliera point d'accompagner d'une touche fiere le tour des muſcles dans le bras tendu, dont la main ſaiſit des roches énormes; il

b V. les Chapitres XXXVIII. & XLVIII.

c V. Chapitre XII.

rendra les rochers eſcarpés par des couleurs brutes, & il ſe rappellera que la Peinture ne doit être qu'une expreſſion & qu'elle doit ſoûtenir ce caractere dans les parties & dans le tout.

Ce caractere eſt par conſéquent renfermé dans la vérité des contours & dans la vérité des teintes: l'union de ces deux vérités opere le preſtige. Dans le tableau de *Parrhaſius* qui repréſentoit un rideau l'expreſſion de la nature de l'étoffe toute ſeule n'auroit jamais pu tromper *Zeuxis*, ſi l'ordre des plis n'y avoit pas été naturel. De même le jet le plus exact des plis n'auroit jamais pu perſuader l'œil, ſi ces plis n'avoient pas porté le vrai caractere de l'étoffe. Il faut que les traits, deſtinés à nous offrir cette illuſion des teintes, s'accordent avec le rude & le poli [d], avec la moleſſe & la dureté, le tendre & le tranſparent des corps [e], ainſi qu'avec

[d] *Charles Ruthard*, bon Peintre de chaſſes & partiſan d'une maniere très-finie, imitoit les parties rudes, comme les ſoies du ſanglier, avec la hampe du pinceau. Je doute que la pratique conſtante de cette maniere d'opérer l'emporte jamais ſur les traits finis de *Jean Baptiſte Weeninx* ni ſur la facilité de la main de *François Snyders*. L'expédient de *Ruthard* n'eſt bon que pour traiter certains acceſſoires, pour faire jouer, par exemple, les jours au travers des dentelles: méthode que nous ne devons pas envier à un *Pietre Quaſt* & à un *Quirin Brekelekamp*.

[e] Dans le ſtratagême des glacis, les Peintres font quelquefois paroître les fonds derriere les objets, comme a fait *Huyſman*

qu'avec leurs formes. C'eſt à dire, il faut que le deſſin, le coloris & la manœuvre ſoient dans un bel accord. Le jugement de l'œil décide, quelles parties l'on doit abandonner à la facilité de la main dans l'exécution.

De-là rien de plus judicieux lorsque dans les batailles, on fait autant de cas des traits hardis & du ſtyle brusque [f] d'un *Bourguignon* [g], que de la touche

Huyſman dans ſes premiers plans, ou *Art van der Neer* dans ſes clairs de lune. Celui-ci dans un de ſes Payſages a tâché de produire ce ton lumineux des demeures ruſtiques éclairées par la lune, au moyen du fond vague des planches ſous un glacis léger. Rendre la nature doit être toujours l'objet principal. —

f „En général, ſi le caractere du tableau eſt la fierté, le „terrible, ou le ſauvage, comme ſont les Batailles, les „Brigandages, les Sortileges, les Apparitions, ou même „les Portraits des hommes d'un tel caractere; alors il „faut ſe ſervir d'un pinceau rude & hardi. Au con„traire, ſi le caractere de la Piéce eſt la grace, la beauté, „l'Amour, l'innocence, &c. il faut alors un pinceau „plus délicat & qui finiſſe davantage." Richardſon Tom. I. p. 133.

g *Dietrich* dans ſa jeuneſſe, s'amuſoit à imiter le *Bourguignon*. Il réuſſiſſoit ſi bien, qu'ayant repeint entierement deux Batailles de ce Maître qu'on avoit fait venir d'Italie & qui s'étoient gâtées totalement en chemin, les connoiſſeurs les prirent pour des *Bourguignons*. Nous avons vu un étranger, qui faiſoit peu de cas de *Dietrich*, étudier ces Bourguignons, & en vanter la touche inimitable.

touche moëleuſe & de la fonte des teintes d'un *Wouwermans*, lorſque dans les tableaux de Haltes l'Artiſte nous offre des Guerriers joyeux qui ſe rafraîchiſſent au ſein d'un lieu champêtre. Dans des vers imitatifs, M. Zacharie, grand Peintre de la nature, retrace à nos oreilles, "le bruit confus de „mille voix diſcordantes, entremêlées du héniſſe„ment perçant des chevaux [h]." Un autre de nos Poëtes, M. le D. Müller, nous peint avec les traits les plus délicats les charmes de la beauté, tels que *l'Albane* nous les auroit rendus en peignant les attraits de ſon Epouſe. "Les graces répandues ſur „les joues de Doris ſont comme les roſes naiſſantes, „lorſqu'au lever de l'aurore elles brillent de la roſée „du matin. Zephir qui folâtre autour d'elle, agite „ſon vêtement léger. De ſon haleine il rafraîchit „le ſein de la belle, & tâche d'en écarter un ruban „jaloux."

Ici la Poëſie du ſtyle nous rappelle de nouveau la comparaiſon de du Bos. Le Peintre céderoit-il le pas au Poëte dans l'harmonie imitative? Si le Poëte partage la gloire qui lui en revient du ſon muſical

[h] A ce tableau plein de vivacité, nous en oppoſerons un d'un caractere plus doux de Petrarque:

L'aura ſerena, che fra verdi fronde
Mormorando à ſorir nel volto viemme:
Fammi riſouvenir &c.

P. I. Son. 164.

muſical de ſes vers avec la langue dans laquelle il écrit, le Peintre de ſon côté détermine par des coups arbitraires du pinceau la langue dans laquelle il parle à nos yeux. Le Peintre a en ſon pouvoir l'expreſſion: il jouit de la gloire qui accompagne la beauté de l'expreſſion.

Avec la vérité des teintes & des traits, il ne faut pas bleſſer la convenance. Un ciel de *Sachtleven* peut égayer avec raiſon une Fête de village; mais il ne ſeroit pas ſi convenable dans un tableau qui offriroit les horreurs de la guerre. Un orage, peint par *Tempeſta* poura ſans doute troubler cette Fête; mais l'Artiſte ſe gardera bien de laiſſer le joyeux villageois continuer la danſe. Le précepte d'Horace qui dit: *Qu'un ſujet comique ne doit pas être narré en vers tragiques* [1], n'eſt rien moins qu'un paradoxe; & en l'appliquant à la convenance de l'expreſſion il n'égarera jamais le Peintre.

Cependant en quoi conſiſtera l'harmonie imitative du Graveur? En ceci, qu'il faudra néceſſairement qu'il apporte tous ſes ſoins à ſaiſir le caractere de ſon original, & qu'il ne ſe contente pas, comme font pluſieurs Graveurs, de nous donner une planche, diſtinguée par des tailles ſavantes, mais entierement

[1] *Verſibus exponi tragicis res comica non vult.*
Hor. Arte Poet.

rement éloignée du caractere du tableau. Dès lors un *Rembrant* ceſſe d'être *Rembrant*, quand il paroîtroit avec l'élégance & la propreté du burin d'un *Mellan* & d'un *Thurneiſen*. Pour cela il faut un *Schmidt* ou un de *Marcenay*.

Cette fléxibilité de l'eſprit, ainſi que l'adreſſe à manier l'outil, nous annonce le grand Graveur, lorsqu'il prend ſur lui de nous rendre l'eſprit d'un tableau.

Ce que je viens de dire eſt relatif. D'autres Graveurs, tels que les *Mellan*, les *Thurneiſen*, les *Pitteri*, qui ſe ſont attachés à une maniere particuliere & conſtante, ſe maintiendront dans leur réputation, tant qu'ils ne voudront point rendre d'autres tableaux que ceux qui conviennent à leur maniere. C'eſt ainſi que la main ſavante de *Mellan* donna du relief aux ſtatues de marbre; & c'eſt ainſi que la maniere piquante de *Goudt*, & de *Madeleine de Paſſe*, nous a perpétué les tableaux précieux d'*Elzheimer*. Changez ici les ſujets & les manieres propres au burin de ces Artiſtes, (le cas eſt arrivé plus d'une fois) dans quel embarras ne les mettez-vous pas? "Je vous peindrai un lion," dit un Peintre de fleurs à un Amateur, qui vouloit avoir ce Roi des animaux de ſa main, „qui reſſemblera à une roſe comme deux gouttes d'eau."

Le Graveur reglera ſa maniere ſelon l'étendue de connoiſſances qu'il a de la Peinture qu'il veut imiter.

imiter. Lorsque le ton du Peintre ſera chaud, il ne faut pas que la maniere du Graveur ſoit froide [k].

Wille eſt *Rigaud* avec Rigaud, *Netſcher* avec Netſcher: la beauté de ſon burin, rend le précieux de leur pinceau, parce que le Graveur a parfaitement ſaiſi les règles générales de ſon art & l'idéal de la beauté qui a guidé le Peintre. Une connoiſſance réfléchie de l'art règle la ſage facilité de la main. Ce que j'ai encore à dire de particulier ſur cet article, concerne l'expreſſion du Graveur. Comme je traite de l'expreſſion de la Peinture, j'eſpere qu'on ne trouvera pas hors de propos ſi je touche un mot de celle de la gravure.

Il faut que nous conſervions une vive impreſſion de la magie des couleurs des Flamands & du ſtratagême de produire cette vérité des objets qui paroiſſent dans leurs tableaux, comme les figures de la nature dans un miroir, ſi nous voulons découvrir les travaux raiſonnés de *Wille* & voir les détails que ſon burin a rendus dans la Cléopâtre de *Netſcher*,

[k] Les Amateurs ne font tant de cas des morceaux gravés par les Peintres, que parce que ceux-ci ſavent ſaiſir parfaitement l'eſprit de l'original. "On s'apperçoit aiſément que le Graveur eſt Peintre," m'écrivit feu M. le Comte de Vence, au ſujet d'une petite planche, gravée à l'eau forte en 1756. par *Friedrich Oeſer* d'après un tableau de mon cabinet *d'Eckhout*, repréſentant la Circonciſion.

Netſcher, ainſi que dans les autres morceaux précieux des Maîtres des Pays-Bas. La fonte des couleurs, la touche moëleuſe de *Netſcher*, de *Terbourg* & de *Dow*, doit encore occuper notre imagination dans l'Eſtampe.

Celui qui cherche le ſoigné du Peintre dans le brillant du tableau, arrêtera auſſi les yeux ſur ces parties dans les gravures de *Wille*, & verra à peine des beautés plus eſſentielles. Ces beautés conſiſtent en ce que tous les objets, repréſentés avec ces tons de dégradation & de jours qui ſemblent le diſputer à la nature, paroiſſent à leur place; & en ce que chaque objet particulier offre les caracteres de ſes ſurfaces [1] d'une maniere auſſi exacte que l'exige la repréſentation de la nature & l'économie de la manœuvre de l'Artiſte. On retrouve tout cela dans la copie du Graveur; on y remarque en même tems la force d'un artifice pittoresque qui n'a en ſa diſpoſition que le noir & le blanc, & en apparence, que la lumiere & l'ombre. L'imitation de ces choſes eſt facile proportionnément à l'accord des clairs & des bruns avec le caractere des objets mêmes, avec l'expreſſion des étoffes & avec

[1] Les eſtampes qui nous offrent ces caracteres ſont, les Manchons, & le Lievre pendu par la patte de *Hollar*, ainſi que quelques portraits de *Bloteling* gravés en maniere noire d'après *Jean Mieris*.

avec les autres difficultés ſurmontées par l'Artiſte. Qu'on faſſe l'application de ce que je dis ici, à l'eſtampe de M. *Wille*, faite d'après la Cléopâtre de *Netſcher*.

Outre les avantages de la figure principale & de ſa drapperie ſéduiſante, opérée par des tailles tantôt longues & unies, tantôt courtes & méplates, vous remarquez dans le tapis, dans les fruits & les moindres acceſſoires, ce brut pittoresque que les François déſignent auſſi par le terme de *Grignotis*. La vérité de l'objet règne dans toutes les parties, ſurtout dans ce ſatin qui attire les yeux de loin & qui arrête agréablement le Connoiſſeur. Dans chaque ſujet, *Wille* ſait offrir de nouvelles beautés à l'Amateur initié dans les principes de l'art.

C'eſt ainſi que dans le *Magnificat* d'après *Jouvenet*, *Larmeſſin* nous montre juſqu'aux couleurs appliquées d'un pinceau plus gras dans les rehauts des drapperies. Mais rien ne ſurpaſſe les effets pittoresques des Graveurs flamands. Auſſi l'étude des couleurs locales, étoit-il le principal objets de ces Artiſtes qui ont travaillé ſous les yeux de *Rubens*, ainſi qu'il a été dit ci-deſſus [m]. *Balechou* nous fait connoître les jolies petites figures de *Vernet* dans le goût de celles du *Carrache*, ainſi que ſes vues piquantes. Le Graveur trouveroit peut-

[m] V. la fin du Chapitre XLV.

peut-être encore plus de difficulté de rendre l'harmonie imitative du *Bourguignon*, que celle de *Wouwermans*. *Moyreau*, & avant lui *Viſcher* & *Dankerts*, ont exercé leurs talents ſur les tableaux de *Wouwermans*: les ouvrages de ces Graveurs étant connus, je n'ai pas beſoin de faire de nouvelles comparaiſons pour ſavoir lequel de ces Artiſtes a le mieux réuſſi à rendre l'harmonie de l'original. Par rapport à cette harmonie il eſt tems de quitter le cabinet du Graveur pour retourner à l'attelier du Peintre.

Les ſujets gais de *Wouwermans* arrêtent d'abord nos regards; nous les promenons enſuite ſur les batailles & ſur les eſcarmouches du *Bourguignon*. Nous en étions à l'expreſſion des deux manieres, opérée par un pinceau ou ſoigné ou libre. J'ai déclaré trop nettement mon penchant pour la maniere libre dans les ſujets guerriers, pour n'être pas diſpenſé d'en rapporter de nouvelles raiſons.

CHAPITRE LIV.

Du Faire ſoigné & libre.

Je ſais qu'on peut m'objecter, contre ce que j'ai dit dans le chapître précédent, que le caractere de la touche de *Wouwermans* plaît plus par le fini apparent, même dans les Batailles, que par la liberté de la main avec les teintes traitées d'un pinceau hardi dans ſes tableaux de même grandeur. La choſe étant d'expérience, j'y ſouſcris ſans demander à qui le fini plaît plus que le facile? Car une touche délicate de cette nature ne peut charmer que le Connoiſſeur; mais le vrai Connoiſſeur n'exclut pas les autres manieres. Qui eſt-ce qui ignore que le ſimple fini du travail ſuffit pour charmer le grand nombre qui n'a pas toujours le tact aſſez fin pour démêler l'eſprit qui a guidé l'Artiſte? Ce que j'avance ici veut dire, que les Batailles de *Wouwermans* faites pour être vues de près [a], gagnent d'un côté ce qu'elles perdent réellement de l'autre ſuivant le caractere de l'objet.

Dans les grandes compoſitions, où le fini auroit été prodigué au dépens de l'effet, je n'accor-

[a] V. Traité de la Peinture de Richardſon. Tom. I. p. 133. & le Chapitre XXX. de ces Réflexions, p. 404.

derois pas même ce plaiſir des yeux que je ne puis refuſer à la maniere d'un *Bourguignon ;* ici le Peintre a conſervé le caractere de l'objet, même dans les petits tableaux ; car dans les grands, ce qui doit briller de préférence, c'eſt la liberté de la main.

Les Amateurs de la Peinture ne ſauroient nier cette petite conteſtation qui règne entre eux, par rapport aux demandes qu'ils font aux Peintre, relativement au caractere de l'objet & de la diſtance des tableaux : en convenant du fait ils risquent moins de ſe partager en ſectes & de s'écarter du fond de la choſe.

Des ſectes parmi les Amateurs, direz-vous avec étonnement ! Et pourquoi pas ? Voudriez-vous que la Peinture en fut plus exempte que la Philoſophie, ou, ſans prendre mon vol ſi haut, que la Muſique ? — Mais la nature — — Mais les Muſiciens ont auſſi la nature pour principe, & ils ne ſont pas plus d'accord pour cela. La nature elle-même à ſes ſectateurs, & je me pique d'être de ce nombre. Je n'indiquerai les autres ſectes qu'en les réfutant. Voulez-vous d'autres preuves de mon eſprit de parti.

Par exemple quand dans les tableaux du *Bourguignon* & de quelques autres, les couleurs ſe ſont alterées ou ont noirci, les Curieux ne manquent pas de raiſons pour appuyer leur mécontentement

tement. En portant un jugement ſur un tableau, ayez ſoin de conſidérer chaque qualité requiſe dans ſon vrai point de vue. Si vous confondez toutes les queſtions, ſi vous ne voulez que ſaiſir le côté foible d'un ouvrage, vous ôtez vous-même la force à votre argument en le dépouillant de l'ordre. C'eſt par cette confuſion d'enviſager les objets que des Amateurs ont imputé indiſtinctement au fini, ce qui leur déplaiſoit avec raiſon par d'autres fondements. Pour donner auſſi un exemple ſur ce point, je dirai que ce n'eſt pas dans le plus ou le moins de fini que réſide la raiſon pourquoi l'Artiſte a vu la nature plutôt de cette maniere que d'une autre, & qu'il l'a rendue par la couleur qui lui eſt propre. La carnation d'ivoire qu'on reproche à *van der Werf*, n'offriroit pas une teinte plus ſanguine, quand l'Artiſte l'auroit opérée avec une plus grande liberté de pinceau.

Il en eſt qui ce ſont déclarés partiſans des tableaux les plus obſcurs. Moins il voyent ſur la toile plus ils croyent y voir.

La main ſavante qu'ils remarquent dans les reſtes viſibles d'une peinture, eſt en droit de les charmer. Qu'ils ſe gardent ſeulement de chercher le mérite du tout-enſemble dans des teintes rembrunies qui auroient déplu au Peintre lui-même, s'il avoit pu prévoir que ſes couleurs pouſſeroient au noir.

S'il faut que les objets ſoient peints comme ils nous paroiſſent dans un miroir qui n'eſt pas moins le fidele conſeiller des Peintres que celui des Belles, ou s'il faut que nous ne conſidérions que ce moëleux avec lequel les contours des corps s'offrent à nous dans la nature: il réſulte toujours que le Peintre eſt dans l'obligation de ſonger à quelle diſtance ſon tableau ſera placé.

La maxime n'eſt pas difficile à prouver à ceux des amis de l'art qui exigent dans les tableaux, deſtinés à flatter l'œil de près, une exécution ſoignée & une fonte exacte des teintes. Leurs prétentions ſont auſſi fondées que celles des autres Amateurs qui, deſtinant un ſujet peint à être placé dans un endroit obſcur, parlent en faveur d'une maniere claire: *Il eſt des morceaux*, dit Horace, *qui ne veulent qu'un demi-jour, il en eſt d'autres qui ſupportent la lumiere la plus vive* [b].

Du nombre des premiers eſt M. le Cardinal de Luynes, dont la lettre à un jeune Artiſte eſt inſtructive pour tous les Artiſtes [c]. Pour ce tendre que nous remarquons dans la nature, il ſuffira de vous rappeller une de mes conſidérations précédentes [d]. Il faut cependant vous avouer que, dans les

b Haec amat obſcurum: volet haec ſub luce videri.
Hor. de Arte Poet.

c Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften. VI. Band.

d V. Chapitre XXXVIII.

les tableaux les plus finis, je déſirerois toujours de certains rehauts d'un pinceau moëleux, de certaines touches qui décélent la derniere main du Maitre. *Gerard Dow*, un des Peintres le plus ſoigné, n'auroit pas négligé ces rehauts & ces touches, qu'il a pratiqués dans un tableau que j'ai cité ailleurs [e].

L'on peut juger combien *Adrien van der Werf* comptoit ſur le goût du travail par l'artifice qu'il employoit de polir ſes ouvrages avant d'y mettre la derniere main [f]. C'eſt ſans doute par ce poli que notre Peintre, qui ſavoit embellir ſes tableaux en les finiſſant, charmoit tant d'Amateurs plus libéraux que connoiſſeurs, plus accoutumés à juger avec les mains qu'avec les yeux. La libéralité eſt trop ſéduiſante pour que le Peintre ait pu reſſiſter à ſes charmes & ne ſe ſoit arrêté quelquefois à lui plaire. *Van der Werf* charmoit le Connoiſſeur, mais le Connoiſſeur ſeul, par la facilité du pinceau avec laquelle il finiſſoit ſon tableau.

e Eclairciſſements hiſtoriques, p. 73.

f *Barthelmy Douwen* un des bons Eleves de *van der Werf*, m'a aſſuré que ſon Maître, pour polir ſes tableaux, ſe ſervoit des joncs qu'emploient les Menuiſiers pour polir leurs ouvrages de marqueterie. Il eſt parlé de *Douwen*, Conſeiller & Peintre de l'Electeur de Cologne, au Chapitre XXX, p. 412. & dans le Tom. II. de *Nieuwe Schouburg* &c. de van Gool.

Jamais le poli, ſans être accompagné du facile, ne ſauroit charmer le vrai Connoiſſeur; & jamais celui-ci ne fera de vains raiſonnements contre un ouvrage qui renfermera l'une & l'autre qualité. L'Artiſte en finiſſant ſon tableau donnoit à ſes figures cette peau extérieure traitée avec ſentiment. C'eſt à ce ſentiment que M. Cochin compare le goût du travail qui ſelon lui fait ſeul la différence du grand Statuaire au Sculpteur ordinaire, ainſi que nous l'avons dit plus haut.

On ne ſauroit trop recommander aux Artiſtes le goût du travail, & on ne ſauroit le recommander avec plus de charmes que n'a fait cet Artiſte & Ecrivain françois. Il me ſemble pourtant que celui qui eſt parvenu à égaler le grand Sculpteur juſqu'à cette différence par la diſpoſition, le deſſin & les caracteres, s'eſt déja élevé au-deſſus de l'Artiſte ordinaire; mais je crois toujours qu'il n'eſt pas moins obligé de faire tous ſes efforts, pour lever auſſi cette différence & pour parvenir à ce goût du travail.

Ce n'eſt pas pour le luiſant que les Curieux eſtiment cette fineſſe de la premiere peau dans le marbre, c'eſt pour la délicateſſe de la ſurface, en harmonie avec la direction des os, des muſcles & des parties charnues. Ce luiſant eſt ſi peu eſſentiel aux ouvrages de l'art que les jolies figures de porcelaine pouroient ſe paſſer du vernis ſi elles n'en

n'en avoient pas beſoin, pour les garantir de la pouſſiere qui ſe nicheroit ſans cela dans leurs pores. Il eſt certain que cette délicateſſe de la peau, cette moleſſe des chairs plaît d'autant plus aux Connoiſſeurs, que la néceſſité de ſuivre d'un outil careſſé les muſcles & les nerfs, n'a rien pris ſur les parties charnues dont la beauté a été relevée par le beau fini du travail. C'étoit là l'unique voie pour donner à un tout fait d'après le naturel cette belle carnation, & en quelque ſorte ce vaporeux qu'on vante ſingulierement dans certaines peintures. Sans l'explication de ces choſes, je craindrois que ce que j'ai dit dans le Chapitre XL. de l'indication des muſcles n'eut pas été intelligible. Gardons-nous ſeulement de reſtreindre le goût du travail à ce luiſant qui accompagne aſſez généralement le goût dans les ſtatues de marbre. Dans aucun cas le Sculpteur ne confiera le dernier embelliſſement à des mains étrangeres, à moins qu'il ne trouve un *Nicias*.

Je voudrois que les Connoiſſeurs de l'Antiquité vouluſſent expliquer plus nettement qu'on n'a fait jusqu'ici ce que Pline [g] entend par la derniere main que ce *Nicias*, Peintre athénien, mettoit aux ſtatues de *Praxiteles*, lorſque celui-ci vouloit qu'on les trouvât parfaitement belles. Si la derniere main du Peintre donnoit un luiſant aux ouvrages de marbre,

g Plinius XXXV. 11.

il falloit bien que ce luiſant n'eut rien de mépriſable aux yeux de *Praxiteles*. Je ne ſaurois m'imaginer que le Sculpteur ait mis le ciſeau dans la main du Peintre pour produire cet effet; & je ne veux pas deviner de quel vernis ou de quel autre enduit *(circumlitionem)* il a pu ſe ſervir.

En conformité de ce que j'ai dit de la maniere de *van der Werf*, je vais rapporter en note [h] ce que le Peintre a coutume d'obſerver par rapport à la délicateſſe de certaines demi-teintes, quand il donne la derniere main à ſon ouvrage. J'aime trop les traits libres opérés d'une main de Maître pour n'écrire qu'en faveur du ſtyle ſoigné; & je connois trop bien l'obligation d'un Critique pour laiſſer prendre de l'empire ſur le jugement à mon goût particulier pour la maniere libre: il eſt du devoir d'un Juge de l'art de rendre juſtice à toutes les façons d'opérer.

Dans

[h] „Il faut obſerver avant toutes choſes que ce bleuâtre „qu'on appelle le tendre, le délicat, ne doit point être „couché ſur la toile quand on empâte le tableau, mais „qu'il doit être introduit quand on y met la derniere „main, en le noyant dans les teintes. Il ne faut pas le „former avec le bleu mélangé de gris & de blanc, mais „l'appliquer en trempant la poiñte du pinceau dans le „ſpalte tempéré & dans l'outremer. — On opere de „même par rapport aux reflets ou aux réflexions de la „lumiere.“ Laireſſe, Traité de la Peinture; Tom. I. Chapitre 10.

Dans l'un & l'autre ſtyle, ſoit que vous vous déclariez pour le ſoigné ou pour le brusque, la meilleure maniere eſt celle de n'en avoir point d'autre que l'imitation de la nature avec la ſûreté de la main & la ſuavité de la couleur. L'Artiſte qui opere d'une main ſûre ſait faire éclorre de ces traits originaux que le Connoiſſeur remarque avec d'autant plus de plaiſirs qu'il les trouve fondés dans la nature. C'eſt à ces traits qu'on donne la dénomination de *maniere*, mais jamais dans un mauvais ſens.

Le génie trouve plus d'une ſphere pour ſe montrer grand dans la diverſité. Doués de talents divers, d'autres Artiſtes ont le droit de plaire par la variété & d'enrichir les cabinets des Curieux. L'art veut des *Gerard Dow* & des *Jean Lanfranc*[1]. Il abandonne à leur inſtinct le choix de la maniere, mais il les réprimande ſur la négligence du deſſin. Sur ce point les loix du beau & du correct ſont ſéveres & immuables.

Pour arrondir les objets & les tenir dans leur ton de dégradation, tout revient, conjointement aux belles couleurs locales, à ce que j'ai dit ailleurs de l'obſervation des reflets & des autres demi-teintes vierges. La diſtance dans laquelle le tableau ſe trouve de la vue répare bien en quelque ſorte le concours moins grand des touches de Maître; mais ce n'eſt que

[1] V. Chapitre VIII. p. 102.

que quand les rapports harmonieux des demi-teintes & la ſuavité du coloris n'ont point été négligés. Alors on n'a aucune dureté du contour à craindre, & le tableau vu de près atteſte l'intelligence du Maître, comme il atteſte vu de loin la nature bien rendue: vigoureux dans les rehauts, moëleux dans les contours.

Je n'appuyerois pas tant ſur cet objet ſi je n'avois pas vu ſouvent des Peintres qui, de peur d'interrompre le fini & le poli de leurs compoſitions par des traits faciles n'oſoient risquer la moindre hardieſſe dans le maniment: *Ils craignent l'orage & le danger, & rampent par terre* [k]. Auſſi ſans jamais atteindre à la délicateſſe des Flamands, peignent-ils des tableaux ſans eſprit & des ſurfaces ſans ſaveur. Au contraire je trouve quelque choſe de piquant dans les compoſitions *d'André Both* où je vois un certain ſoigné combiné avec cette hardieſſe de traits! Cet Artiſte que je conſidere comme un *Gerard Dow* imparfait, me rappelle le mérite de celui-ci, du moins ne cherche-t-il pas à réparer par un luiſant recherché le manque de perfections plus eſſentielles.

[k] *Serpit humi, tutus nimium timidusque procellae.*
Hor. Arte Poet.

CHA-

CHAPITRE LV.

Des Négligences réelles & apparentes dans le Maniment.

Rien n'eſt plus facile que de pervertir le ſens des préceptes & de donner aux fautes palpables une apparence de régularité. Vous verrez ſouvent un Payſagiſte citer en ſa faveur les loix de la dégradation & de la ſubordination des acceſſoires, lui qui a oublié de donner à ſes lointains & à ſes éminences, ces nuances ſympatiques & ces teintes expreſſives dont un *Thoman* [a], un *Sachtleeven*, un *Griffier* & un *Huiſman* ont embelli leurs ſites. Au contraire il s'appuyeroit à juſte titre de ces loix contre celui qui voudroit lui impoſer comme un devoir l'analyſe exacte & la clarté détaillée des objets éloignés. Ne confondons point le maniment d'un pinceau inſipide, avec l'aſſurance de la touche. Le ſentiment que nous avons des objets éloignés differe en clarté, comme ces objets different en diverſité, & les loix de la dégradation n'autoriſeront jamais la ſuppreſſion des nuances que la nature nous offre réellement dans ſes tableaux.

„ Chaque

[a] V. Chapitre XXVIII. p. 353.

„Chaque partie, dit M. l'Abbé Batteux [b], ſera „également finie, ſans quoi elle paroîtroit détachée „des autres, plus ou moins, à peu près comme des „piéces de différentes nuances: C'eſt l'unité de „finiſſement.“

Il eſt vrai, cette maxime a également lieu pour l'économie de la couleur: „Que votre ta„bleau, dit du Freſnoy [c] ſoit tout d'une pâte, ou „comme, dit le latin, tout d'une palette: fuyez „tant que vous pouvez de peindre à ſec.“ Et les derniers coups de pinceaux du Maître en ſe noyant dans la ſuperficie ne doivent former qu'une maſſe.

Mais ſouvent auſſi les moindres détails vous font remarquer dans un tableau la main du maître par le rapport harmonieux des parties au tout, par la facilité de l'exécution & par les éminences & les cavités prononcées des objets. La facilité d'un pinceau moëleux nous dévoile par conſéquent, ſi le tableau a été fait avec amour: ſi c'eſt l'ame ou la machine qui l'ait peint? Je ne parle pas même des laiſſés ou des heureuſes négligences. Il ſe trouve bien de ces négligences relativement à la premier intention de l'Artiſte, mais non pas relativement au tableau. Car dès qu'elles paroiſſent, dès que la

[b] Cours de Belles Lettres, Tom. III.

[c] *Tota fiet ex una depicta Patella.*
Du Freſnoy, v. 386.

la ſagacité du Peintre les laiſſe, après les avoir converties en beautés, ce ne ſont plus des négligences, mais des parties qui concourent à l'harmonie du tout. Toutes les fois que nous repréſentons la nature comme elle s'offre à nos yeux, il ne faut pas conſidérer uniquement l'intermiſſion de l'air, mais il faut faire attention à la conſtitution de notre vue qui ne pouroit ſaiſir tous les petits détails, ni, quand elle le pouroit, trouver des beautés dans les objets prononcés trop clairement [d]. Ce qui paroît ſouvent à l'obſervateur une négligence d'un bel effet, n'en a pas été une pour l'Artiſte. Il ne faut épargner aux yeux que l'aſpect des ſurfaces inſipides & monotones, ou les couches des couleurs crues & non rompues.

J'ai remarqué des fonds, des acceſſoires & des lointains de cette nature dans une Bacchanale d'enfants d'un Peintre d'hiſtoire étranger établi à Dreſde & célèbre du moins par les honneurs & les places académiques qu'il y a occupés. L'idée de la ſubordination des détails, & toutes les belles choſes qu'on nous rapporte de *Phidias* & du marche-pied de ſon Jupiter Olympien, ne pouvoient m'empêcher d'être fâché de voir que les détails du tableau n'étoient que croqués. Il y manquoit la touche, ces coups de jour, cette intelligence des ombres,

ces

[d] V. Chapitre XXI. p. 262.

ces lumieres acceſſoires dans les lointains, en un mot tout ce que *Rubens* a donné lui-même au payſage ſubordonné à ſes tableaux d'hiſtoire, ou tout ce que *Wildens* & d'autres Peintres ont fait pour ſes compoſitions hiſtoriques. Ici il faut mettre le croquis de côté & fixer la vue ſur la peinture. Il faut voir comment les grand Maîtres ont ſubordonné leurs détails. Quant à un *François Snyders* & un *Jacques Jordaens*, Peintres qui certainement ne s'apeſantiſſoient pas ſur les acceſſoires, je ne ferai que les indiquer par rapport à la ſubordination du payſage. Chez eux chaque touche porte coup; mais chaque touche eſt ſolidement penſée. Que dans vos tableaux d'hiſtoire vos payſages ſoient ſubordonnés, mais qu'ils ne le ſoient pas comme ces vers pleins de chevilles dans un poëme. Un payſage bien entendu ſuppoſe les tons de dégradation & détruit les objections.

Ces ſortes de coups de Maître, ces laiſſés que nous appellons d'heureuſes négligences, ſont ſouvent le deſeſpoir de l'Artiſte médiocre; & dans les ouvrages où il a fait des tentatives inutiles pour produire des effets ſemblables, ces touches indéciſes décélent au connoiſſeur la copie & l'embarras du copiſte. Mais il en eſt tout autrement lorſque le copiſte eſt un Maître, lorſque, raſſûré par l'approbation, il met à profit les inventions des autres.

Alors

Alors l'expérience nous apprend que la force de l'expreſſion des objets, que la liberté de l'exécution, que le faire qui flatte l'œil, a ſouvent élevé le hardi imitateur au deſſus de l'inventeur, timide dans la manœuvre ou indécis dans le maniment. Celui-ci avec toute ſon invention n'eſt pas capable de nous dédommager du dégoût que nous cauſent les crudités dans les parties d'ailleurs bien ordonnées, & de l'ennui qu'excite en nous le contraſte diſcordant des objets dans leurs rapports particuliers. Et on pardonne à celui-là un vol qui plaît. Les Connoiſſeurs diſtinguent l'art des petits artifices de l'Artiſte. Que l'heureux pinceau de l'imitateur guide le faire irréſolu de l'inventeur!

M. l'Abbé Batteux dans l'endroit que nous venons de citer raſſemble les unités ſous un même point de vue en faveur de la Poëſie & des autres Beaux-Arts, afin d'en pouvoir déterminer plus exactement les eſpeces & les dégrés. Quand il demande entre autre une ſeule forme qui embraſſe tout ſans inégalité, quand il demande la même couleur, le même ton, & qu'il donne à cela le nom *d'uniformité*, l'Artiſte ne trouvera dans ces réflexions judicieuſes ſur l'accord ou l'harmonie de la diverſité dans les parties, aucun motif pour juſtifier cette monotonie ou cette uniformité contre laquelle je me ſuis déclaré dès le commencement de cet ouvrage. Si dans ce dernier ſens la même

couleur donnoit un avantage, nous verrions *Pierre Molyn* l'emporter ſur ſon fils, ſurnommé *Tempeſta*, par des Payſages d'un même ton de couleur: & dèslors le Connoiſſeur hollandois pouroit ſe paſſer d'un proverbe relatif aux tableaux qui ſont peints d'une même couleur.

La remarque de Lucien regarde le Juge minutieux des ouvrages de l'art, lorsqu'à la vue d'une compoſition capitale il s'extaſie d'abord ſur les petits détails & ſur les ornements. Je demande ſi, dans tout le paſſage de Lucien que je cite à la note [e], l'on peut trouver la moindre choſe qui autoriſe les négligences de l'Artiſte, je ne dis pas dans les choſes principales, mais même dans les acceſſoires: je demande ſi jamais *Phidias* a donné à l'Artiſte un exemple de pareilles négligences?

Sans doute il eſt des tableaux dont la premiere ébauche eſt faite d'un pinceau ſi chaud qu'ils ne ſuportent pas plus l'analyſe que certains morceaux lyriques. Celui qui voudra chercher des négligences dans des compoſitions, dont les parties ſont d'ailleurs

e *Non aliter ac ſi quis Jovis Olympici univerſam pulcritudinem ac formam, quae tanta ac talis eſt, non videat, nec laudet, neque etiam iis, qui de ea neſciunt, quicquam narret, ſed ſubſellii rectitudinem, et expolitionem et crepidinis concinnitatem admiretur, et haec admodum et cum multa diligentia et cura exponat.* V. *Quomodo hiſtoria ſcribenda ſit*, d'après la traduction de Micyllus.

leurs d'un deſſin correct & dont le tout-enſemble eſt d'un bel accord, & leur oppoſer des tableaux d'un extrême fini, celui-là eſt doué de la patience de *Slingeland*, & il eſt fait pour embellir *la Fage*.

Au contraire quand nous remarquons dans les Antiques que leurs Auteurs y ont ſouvent négligé les acceſſoires ou qu'ils les ont fait faire par des Maîtres inférieurs, nous y trouvons bien des motifs d'excuſes en faveur des Anciens, mais nous ne pourons jamais tirer de ces négligences des principes généraux. Que l'Artiſte prenne garde en embelliſſant les détails de ne pas bleſſer la ſubordination. Rien de plus judicieux que cette modification. Mais croyez-vous, mon ami, que ſi le Dauphin placé au pied de la Vénus de Médicis, paroiſſoit le plus beau des Dauphins, digne enfin de porter Arion, que cela auroit bleſſé la ſubordination ou détourné les regards du ſpectateur de la figure principale? Ou penſez-vous, que ſi le revers des médailles de Louis XIV. avoit été entierement inférieur en beauté à l'image du Roi de la main de *Mauger*, on auroit pu apporter pour excuſe ou pour preuve d'un grand ſens les revers négligés de certaines médailles anciennes?

Comme les deux côtés d'une médaille où il eſt queſtion d'une action principale & de figures épiſodiques, ne ſauroient paroître ſous un même point de vue, & comme aucun côté n'admet des

formes négligées dans les repréſentations allégoriques des Divinités fabuleuſes, on peut dire en faveur du côté négligé, ainſi que l'expérience le prouve, qu'il eſt plus facile de trouver des Artiſtes capables de donner la perfection à de ſimples buſtes qu'à des figures entieres. En attendant qu'on trouve un principe qui établiſſe la néceſſité des négligences dans les cas en queſtion, on peut ſe contenter de ces raiſons. Que jusque là la beauté des médailles Siciliennes & l'induſtrie des Modernes dans la Perſpective ſoient les modeles du Médailleur.

Nous jettons les yeux ſur la Vénus de Médicis: nous ne ſommes pas choqués de voir l'acceſſoire d'un travail abſolument inférieur. Gardons-nous ſeulement d'être trop prompts à conclure de la Sculpture à la Peinture: dans celle-ci il y a, outre le deſſin, les tons des couleurs. En Muſique il eſt certain, que malgré toute notre attention [f], un faux ton

[f] Il ne s'agit que de ramener les préceptes aux exemples. Pour cet effet l'on me permettra de citer un très-beau portrait en pied & de grandeur naturelle, peint par *Meytens*: c'eſt le portrait du Comte de Beſtuchef Grand-Maréchal & Ambaſſadeur de la Cour de Petersbourg à celle de Vienne, ouvrage qui a péri au bombardement de Dreſde. Sans doute le Connoiſſeur n'auroit pas commencé l'examen de l'ouvrage par l'acceſſoire. Mais le bâton d'yvoire que le Grand-Maréchal portoit dans ſa main droite & qu'il appuyoit ſur le devant du tableau, devoit

ton dans une voix acceſſoire nous détourne de la voix principale; & en Peinture il n'eſt pas moins certain qu'avec toute la conſidération que nous devons à l'action capitale avant de paſſer aux parties, c'eſt l'harmonie non interrompue de l'enſemble qui nous a d'abord appellé & charmé: ou, a proprement parler, nous commençons l'inſpection du tableau par l'enſemble.

La juſte proportion des parties relativement au tout eſt toujours ſuppoſée dans les productions ſuſceptibles de deſſin & d'ordonnance. C'eſt pour cela que nous avons rangé l'ordonnance dans la claſſe des jours [g] & des effets. L'œil du Connoiſſeur veut des couleurs bien ménagées & bien choiſies: partout il veut de beaux tons de la cromatique pittoresque. Que le Peintre qui entreprend de repréſenter le Roſier dans ſa beauté aux pieds de l'Amour, ſache relever, comme *Carle-Vanloo*, la carnation de l'Amour.

L'exécution du tableau viendra à l'appui de ces rapports d'après les loix de la dégradation. Après

devoit frapper ſingulierement la vûe par la lumiere & la couleur locale, le bâton n'étant tempéré par aucune ombre incidente. On avoit beau s'arrêter à conſidérer la figure, le bâton perçoit toujours. Dans la Sculpture on n'a pas à craindre ces ſortes de tons aigus.

[g] V. Chapitre XVIII.

ces loix & le jugement de l'œil, les objets qui occupent le devant du tableau ou qui ſont le plus près de la vue ſous une pleine lumiere, exigent la plus grande clarté: alors la belle expreſſion des objets ſoutient auſſi les prérogatives de la Poëſie du ſtyle. Ce n'eſt pas cette expreſſion analogue & accidentelle des parties, c'eſt l'ignorance de rendre le tout qu'Horace reproche à ce Statuaire établi au cirque d'Emilius [h]: *Son ouvrage ſera toujours deffectueux, parce qu'il ne ſait pas faire un tout bien aſſorti.*

Nicolas Pouſſin, ce Connoiſſeur & cet Imitateur de l'Antique, deſſinoit d'après nature dans la campagne & ſur les bords du Tibre. Puis quand il avoit fait, il rapportoit à la maiſon des cailloux, de la mouſſe, des fleurs & d'autres choſes ſemblables, pour les peindre exactement d'après nature & pour en orner les devants de ſes tableaux [i]. Mais ce n'étoient pas là des ſoins bornés aux acceſſoires, pour qu'un Amateur imbécille s'arrêtât aux détails [k] & paſſât ſur l'enſemble, à peu près comme

[h] *Infelix operis ſumma, quia ponere totum Neſciet.*

Hor. Arte Poet.

[i] V. Melanges d'Hiſtoire & de Littérature de Vigneul de Marville. Tom. II. p. 141.

[k] On peut placer ici la jolie Fable de Gellert, *le Peintre*, dont on trouvera une Traduction dans le *Choix de Poëſies Allemandes*. Tom. I.

comme ce Connoiſſeur de Lucien qui, dans le Jupiter Olympien, ne voyoit que le poli & la juſteſſe de ſon marche-pied. Le deſſein de ce Maître étoit ſans doute de frapper d'abord le vrai Connoiſſeur par l'harmonie du tout & de l'obliger à rendre juſtice à l'intelligence de l'action principale, puis, en le faiſant paſſer de l'enſemble aux parties, de ménager du plaiſir à ſes yeux dans les endroits même, où ils n'étoient pas appellés d'abord; de faire en ſorte enfin que la ſucceſſion non interrompue de la nature fit ſur ſes ſens l'impreſſion la plus agréable. C'eſt d'après cet ordre que Borghini en faiſant la déſcription de la fameuſe Sainte Cécile de *Raphaël* dans ſon *Ripoſo*, ne vante la repréſentation naturelle des inſtruments de muſique répandus ſur le devant du tableau, qu'après nous avoir dépeint la Sainte éblouie par l'éclat du Chœur des Anges & en extaſe aux accords de l'harmonie céleſte. Et j'ajoute que c'eſt d'après ce même ordre que le moindre acceſſoire [1] du Jupiter Olympien

[1] Sur ce marche-pied, ſoutenu par des lions d'or, on voyoit la bataille des Amazones. Les Divinités de la victoire entouroient les derniers dégrés du trône, & ſur les côtés l'on remarquoit les Graces & les Heures, comme fille de Jupiter. Pauſanias a fait une ample déſcription de ces figures qui entouroient le trône du Maître des Dieux. A la vue de ce chef-d'œuvre de l'art il étoit permis ſans doute au Connoiſſeur d'être frappé d'étonnement de la majeſté de Jupiter & ravi de joie de la gaieté des Graces.

de *Phidias* n'étoit pas en droit d'attirer le premier les regards du Spectateur, mais il n'impoſoit pas non plus la loi d'être négligé.

La perfection poſſible, voilà notre maxime. Les négligences, dès qu'elles méritent d'être appellées heureuſes, ſont des perfections. Les négligences dans les détails, accompagnées de beautés réelles, obtiendront toujours l'indulgence du Connoiſſeur & auront même pour lui quelque choſe de piquant: mais il ne faut pas que ce ſoit une affaire de beſoin, ni qu'elles paroiſſent avoir été cherchées. L'éloge flatteur que M. l'Abbé Batteux donne à Horace, eſt combiné avec cette circonſtance que les négligences de ce Poëte ſont des beautés. "Il „dit les plus belles choſes, comme les autres diſent „les plus communes; & n'a de négligences que ce „qu'il en faut pour avoir plus de graces." Heureux votre Artiſte, mon ami, s'il mérite jamais un pareil éloge, ou s'il peut vous dire ce que *le Pouſſin* dit à Vigneul de Marville [m]: *Je n'ai rien négligé.*

[m] „Je lui demandai un jour par quelle voie il étoit arrivé „à ce haut point d'élévation qui lui donnoit un rang ſi „conſidérable entre les plus grands Peintres d'Italie? il „me répondit modeſtement: *Je n'ai rien négligé.*" Mélanges d'Hiſtoire & de Littérature. Tom. II. p. 141.

SUPPLE-

SUPPLEMENT.

CHAPITRE LVI.

Réflexion ſur l'Attitude d'après la ligne ondoyante, & ſur l'Analyſe de la Beauté par M. Hogarth [a].

Il me ſuffira, mon cher ami, de vous rappeller le commencement de mon Chapitre trente-ſept pour n'avoir pas beſoin de vous répéter une choſe que tous les Artiſtes reconnoiſſent être d'expérience, ſavoir que la ligne d'inflexion, au moyen

[a] M. Winkelmann dit quelque part que *Michel-Ange* n'avoit jamais connu la grace, pas même en ſonge. On en peut bien dire autant de Hogarth; il s'eſt attaché d'enſeigner ce qu'il ne ſavoit pas, en fixant une ligne préciſe de cette aimable qualité. Quoiqu'il en ſoit, l'ouvrage de l'Artiſte anglois parut en 1753. ſous le titre: *Analyſe de la Beauté.* Il me ſemble qu'il a fait peu de ſenſation en France. En Allemagne ſon ſuccès a été complet; à peine eut-il paru à Londres, qu'il fut traduit en allemand ſous les yeux de l'Auteur & imprimé en 1754. dans la même ville avec les deux planches qui accompagnent l'original & qui ſervent à expliquer le texte. La même année on en fit une contre-

de la ſituation des muſcles & de leur tour varié communique la diverſité & la beauté aux lignes extérieures & aux autres parties des figures animées. La ligne d'inflexion communique auſſi un agrément infini à la poſition du corps humain, lorſque l'Artiſte s'en ſert pour faire la premiere ébauche de ſa figure.

Par cette direction, qui approche le plus du mouvement dégagé de la nature abandonnée à elle-même, les ſtatues ſous la main ſavante de l'Artiſte prennent un air animé, ou ſemblent plutôt l'emporter ſur la vie même par la belle exécution. Au contraire dans les attitudes qui ne dénotent aucune vie, on compare les hommes à des ſtatues, comme Homere qui nous repréſente Ulyſſe debout & entierement immobile [b].

Le

façon à Berlin. Ce Traité fut reçu avec tranſport; on le regarda comme une mine abondante qui renfermoit des richeſſes pour le progrès des arts. Aujourd'hui on eſt tellement revenu de cet enthouſiaſme qu'on ne rend peut-être pas aſſez de juſtice à cet ouvrage plein d'excellentes choſes. M. de Hagedorn en faiſant la critique de l'Analyſe de la Beauté dans les trois chapitres ſuivants, s'eſt propoſé le double but, d'aprécier l'ouvrage de M. Hogarth, & d'appuyer de nouvelles preuves les principes renfermés dans le cours de ſes Réflexions ſur la Peinture.

[b] Iliade, Chant. III.

Le Deſſinateur, après avoir fait choix d'une poſition, a coutume d'indiquer par le trait les grandes parties du corps, les bras, les cuiſſes, ou le tronc, en évitant toutes les lignes perpendiculaires ou paralleles. C'eſt le trait qui montre pour ainſi dire le premier ſquelette de la figure, autant qu'il eſt poſſible de le faire par des lignes à l'exception de la tête & de la tournure des vertèbres.

La tour agréable de la tête forme avec le reſte du corps un contraſte [c] décent & vif, augmenté par la poſition alternative du pied qui porte. Il faut que la tête, comme l'enſeignent nos écoles de deſſin, offre une belle idée. C'eſt ainſi que nous trouvons dans la plupart des figures de marbre des Anciens, ſuivant la remarque de Gerard Audran, la tête un peu ſurbaiſſée. Je n'ai pas beſoin de rappeller ici l'attitude de l'Antinoüs: Hogarth l'a fait. Je préſume pourtant que le Maître à danſer nous fera plus rire dans la poſition que l'Artiſte lui donne ſur la premiere planche, où il le repréſente corrigeant l'attitude de l'Antinoüs, qu'il ne nous paroîtra riſible dans la deſcription que l'Auteur nous fait de cet homme qui ne veut pas que ſon écolier prenne le maintien du même Antinoüs. Ici l'Auteur tire une concluſion de choſes toutes différentes & dans des circonſtances toutes autres. La

Danſe

c V. Traité de la Peinture de Leonard de Vinci: Chapitre CCLXV.

Danſe vient mieux à l'appui de ſes principes dans la ſeconde planche, où il nous repréſente une Danſeuſe d'un tour très-agréable, comme *l'Automne* de *Lancret*, gravée par *Tardieu*. En général pour les belles attitudes gardons-nous de paſſer ſous ſilence les Modernes : la plupart des figures des Médailles du règne de Louis XIV. ſont bien auſſi propres que le plus grand nombre des médailles anciennes recueillies par Vaillant à nous expliquer ce que j'entens par cette poſition. Je me rappelle une Suſanne de *N. Verkolie*, figure aſſiſe, d'un très-beau tour. Ce n'eſt pas ſans raiſon que je vous cite l'ouvrage d'un Flamand; je vous montrerois un morceau de *Hollar* gravé d'après *Holbein*, repréſentant la Reine de Saba & quelques perſonnes de ſa ſuite, figures debout, ſi j'avois lieu de craindre que vous fuſſiez du nombre des Amateurs, qui ne veulent voir le beau que là où il n'ont qu'à répéter les éloges généraux & fermer les yeux, à l'exemple de quelques étrangers, pour ne pas voir le mérite de nos vieux Maîtres allemands.

Si l'on veut exprimer cette attitude par une ligne mitoyenne, il réſultera qu'on peut ſe ſervir ici de la ligne d'inflexion, ſoit qu'on l'appelle la ligne flamboyante ou ondoyante, ſoit qu'on l'appelle la ligne ſerpentine [d]. De là eſt-il étonnant

[d] Il y en a encore qui comparent cette ligne à une *ſ* pour l'attitude. On ſent aiſement qu'on ne doit pas entendre par

nant que dans toutes les écoles de deſſin on recommande aux Eleves un trait ou une ligne mitoyenne pour l'ébauche d'une figure bien poſée? C'étoit-là l'objet de *van der Werf* dans l'inſtruction qu'il donnoit à *van der Schlichten*, & de celui-ci dans ſes leçons à ſes Eleves aujourd'hui vivants. Ce qu'il y a de ſingulier c'eſt qu'une infinité de Lecteurs ont regardé les obſervations ſur cette ligne, relativement au deſſin du corps humain, comme des vérités nouvellement découvertes, parce qu'il a plu à un Artiſte auſſi ingénieux que Hogarth d'appeller *ligne de beauté*, celle qui, entre pluſieurs lignes ondoyantes ou d'inflexion, offre une courbure modérée, & de nommer *ligne de la Grace*, celle

par là une grand S. Cependant il s'eſt trouvé des gens qui, par bévue, ou par l'inadvertance du Compoſiteur, ont pris cette S pour une règle, & qui ont combattu en conſéquence pour ou contre. Il eſt vrai, ils ont Lomazzo p. 23. pour eux, mais aſſurément ils ont contre eux les meilleurs principes des écoles de l'art & les maximes des plus habiles Artiſtes d'aujourd'hui. L'inſpection de l'œil & la réflexion de l'eſprit nous font ſentir d'abord, quelle courbure a le plus de conformité avec l'attitude de l'homme qui ſe tient debout. La partie inférieure de la lettre doit indiquer le pied qui ſe porte en jouant en arriere. Mais qui voudra s'apeſantir ſur cette figure, faite uniquement pour ſervir de point de comparaiſon? Qu'on me blâme plutôt d'avoir cité préférablement la ligne d'inflexion des Peintres, à la ligne courbe des Géomètres.

celle qui, entre pluſieurs lignes ſerpentines ou de circonflexion, s' entortille autour d'un cône comme un ſerpent *.

Le nom de la premiere ligne n'eſt pas nouveau. — En général on paroît plus s'embarraſſer de déterminer une ligne de la beauté que de décider la queſtion : ſi une pareille détermination eſt faiſable pour les arts, & ſi une ſeule ligne eſt applicable à tous les cas?

A l'égard des arts d'imitation ne pouroit-on pas en dire ce que Wolf obſerve du plaiſir ſingulier que fait naître en nous l'Eurythmie, ou la bonne grace? "Dans l'Architecture, dit-il, il nous ſuffit „de ſavoir qu'une choſe eſt; il nous eſt inutile de „ſavoir comment elle eſt." En conſéquence de cette propoſition, il ne ſeroit pas contraire aux vrais principes de la métaphiſique d'établir que, ſuivant les loix de nos penſées, il peut réſulter un effet dont

* M. Hogarth eſt le premier à ce que je ſache qui trouve cette différence entre la ligne ondoyante & la ligne ſerpentine. D'ailleurs cette comparaiſon de la ligne d'inflexion relativement au deſſin du corps humain eſt aſſez indifférente aux Critiques. Je ne vois pas en effet que le mouvement naturel du ſerpent ſoit ſi éloigné de la ligne ondoyante ou de l'ondulation des eaux. Il eſt vrai, Lomazzo dans le paſſage que nous venons de citer, emprunte ſa comparaiſon du ſerpent, mais du ſerpent qui rampe; & alors c'eſt la ligne ondoyante.

dont nous ne ſaurions trouver les vraies cauſes. Mais, pouroit-on dire, cela ne ſatisfait point la curioſité du Géomètre philoſophe. Il faut qu'il y ait des cauſes; & ce ſont ces cauſes que le Philoſophe veut approfondir. Wolf lui-même, en parlant du plaiſir que l'ame trouve dans l'Eurythmie, fait ſentir la néceſſité d'une cauſe, & indique la raiſon pourquoi nous aimons mieux voir une choſe qu'une autre. "Quand le milieu offre un autre „aſpect que les côtés, l'ame n'a pas longtems à „délibérer ſur quelle partie elle ſe portera en pre„mier lieu." C'eſt ce que ſavent très-bien les grands Maîtres dans l'ordonnance; non ſeulement ils connoiſſent la néceſſité d'une lumiere principale dans un tableau, mais ils ſavent auſſi que cette lumiere doit être tenue ſur le plan du milieu. L'on trouvera que l'œil aime une certaine ſymétrie cachée quand il contemple l'équilibre d'un tableau, mais que dans la Peinture il hait l'égalité parfaite des deux côtés *f*; & cela parce que la nature variée, le type de la Peinture, n'offre point cette reſſemblance parfaite des aſpects & que l'imitation ne ſauroit ſubſtituer aux beautés de la nature les beautés d'un art étranger, ni changer ſon objet eſſentiel. Dans la marche même des muſcles, le Deſſinateur a ſoin de ne pas tenir les inſertions ſur des lignes

f V. Ce qui a été dit ſur cet objet au Chapitre XIX.

lignes paralelles : c'eſt à dire, qu'il évite pareillement la ſymétrie.

L'on pouroit établir en conſéquence, que l'obſervation que nous avons faite au ſujet du plaiſir qu'éprouve l'ame à l'aſpect de la ſymétrie, ſouffre ſouvent des modifications, comme ici à l'égard de la Peinture. Quel avantage auroit dans les arts la ligne de la beauté, quand même elle pouroit être déterminée avec plus de certitude encore que par les expériences tirées de nos ſenſations, ſur ce plaiſir que l'ame trouve dans la ſymétrie, & ne faudra-t-il pas toujours en venir à ce précepte d'Horace? *Qu'il faut que chaque genre conſerve la place qui lui eſt aſſignée & qui lui convient* [g]. Une multitude d'exemples en faveur de la ligne ſerpentine ſera-t-elle capable de ſatisfaire le Philoſophe qui, comme Connoiſſeur, doit aſſigner à chaque art en particulier des beautés originales? L'on dit que M. Hogarth abandonne ſon fil, comme Artiſte, dans l'endroit où il veut que le Géomètre le prenne & l'étende plus loin. Mais dans les arts d'imitation qui recommandent ſi énergiquement la variété & l'harmonie, nous dira-t-on quelles ſont les circonſtances où ces maximes ſont applicables?

Chaque Art a ſes beautés propres. Je n'examinerai pas combien parmi les figures la ligne courbe, tel

[g] *Singula quaeque locum teneant ſortita decenter.*

tel que le cercle & l'ellipſe, ou l'ovale, renferme de variété & d'unité, & combien on facilite à l'œil la tranſition d'une ligne à l'autre en évitant les angles aigus. Mais ces lignes ne donnent de la beauté, qu'aux parties où elles ſont bien employées: c'eſt ainſi que l'Architecture poura s'emparer de la ligne directe verticale & avec cette ligne de l'angle droit. D'après les loix de la ſtatique le Deſſinateur ne ſauroit ſe paſſer de cette ligne verticale pour la beauté & la juſteſſe de ſes attitudes.

Cependant, pour donner quelque choſe à la nouveauté de l'expreſſion, honorons du titre de *ligne* de la *beauté*, celle des lignes, dont la marche dans le deſſin concourt le plus à l'embelliſſement du corps de l'homme & de l'animal. La ligne d'inflexion, d'après cette diverſité avec laquelle elle embellit le corps humain, l'enveloppe de la plus noble des créatures, a des droits fondés à cette pompeuſe dénomination. Et rien de plus facile que de s'accommoder de l'interprétation ingénieuſe de Hogarth, s'il ne ſe mettoit pas en tête de déterminer une ſeule & unique ligne de la beauté, & puis une ſeule & unique ligne de la grace parmi pluſieurs lignes d'inflexion & de circonflexion, & cela encore par un ſimple trait. Il ne faut pas être difficile pour trouver un ſyſtême, dans les exemples d'un deſſin arbitraire. Il ne ſeroit ſans doute pas plus

aiſé de ſe ſervir de la forme des figures animées pour en tirer des inductions ſur les autres arts qui, telle que l'Architecture, ont de toutes autres loix pour fondement.

La ſtructure du corps humain renferme la plus grande beauté : la ligne d'inflexion eſt de toutes les lignes celle qui concourt le plus efficacement à ſa parfaite configuration. Il ne s'en ſuit pourtant pas qu'il faille déterminer une ſeule & unique ligne, lorsqu'il eſt certain qu'il n'y a que la combinaiſon de pluſieurs lignes variées, qui puiſſe produire la beauté de l'enſemble : *Il faut*, comme dit Horace, *que les parties ſe prêtent un ſecours mutuel & qu'elles tendent à une même fin* [h]. Or l'enſemble par la tournure des membres & par le contraſte des objets, eſt ſuſceptible de nouvelles variétés & ſouvent de nouvelles beautés.

Dans la plupart des figures de marbre des Anciens, une tête un peu ſurbaiſſée, ainſi que je l'ai déja remarqué, concourt au finiſſement de l'agréable inflexion de l'attitude. Mais la tête du majeſtueux Apollon pythien eſt-elle moins belle pour être droite ? Dans une figure de *Roma victrix* & dans celle d'une *Mammæa Auguſta* rapportée par Boiſſard, la direction droite de la tête eſt-elle moins

h *Alterius ſic*
Altera poſcit opem res, & conjurat amice.

moins remarquable? Et qui eſt-ce qui nie la beauté de ces figures?

Soit qu'on examine la figure d'après l'attitude, ſoit qu'on la conſidere d'après les lignes extérieures, il réſultera toujours que la détermination d'une ſeule ligne ondoyante pour la beauté, & d'une ſeule ligne ſerpentine pour la grace, n'auroit aucune utilité ſenſible à l'égard de toute l'économie de l'art. Car ſi la ligne de la grace ſurpaſſe la ligne de la beauté, il réſultera ou qu'elle efface ou qu'elle renferme déja la ligne de la beauté. Il n'eſt pas à préſumer qu'elle l'efface, d'autant plus que la grace, loin de ſupprimer la beauté, la releve encore. C'eſt ſans doute là ce que M. Hogarth poſe en fait, puiſque dans un endroit de ſon livre, le mouvement de la main lui fournit un exemple pour expliquer la beauté au moyen d'une belle direction, & la grace au moyen d'une direction encore plus belle. Mais dèslors que devient l'unité de la véritable ligne de la beauté?

Si, par condeſcendence pour ce ſyſtême, nous adoptons l'unité de ces lignes, il nous reſtera toujours à faire la demande ſuivante. Laquelle ſera-ce pour n'être, ſelon ſa détermination, ni trop courbe, ni trop droite? Il eſt vrai, ſi la détermination conſiſte dans l'arbitraire, l'Artiſte nous a tracé une ligne; & il rejettera toujours la preuve du contraire pour conſerver ſon trait. Un ſimple coup d'œil nous dit

combien la ligne tracée ſur le frontiſpice, differe des ſept lignes que l'Auteur rapporte à la premiere planche qui accompagne ſon ouvrage.

Mais quand la ligne en queſtion renfermeroit encore plus de beauté, quand dans les cas particuliers, elle dénoteroit encore plus de grace, quel en ſeroit le réſultat? Les cheveux flottants de Ligurinus chez Horace, en ne tombant ſur les épaules que par ondes égales, figureront-ils ce trait de la véritable beauté? Des muſcles uniformes arrondiront-ils les beaux bras, dont Homere a avantagé Junon par deſſus toutes les autres Déeſſes? Si cela étoit, toutes les articulations de l'avant-main ſeroient contre le naturel d'une reſſemblance parfaite, & le contour des parties alternativement élevées & abaiſſées, ne ſeroit pas beau par la variété. Pygmalion n'auroit pas configuré ainſi ſa ſtatue, & Venus ne l'auroit pas animée.

Ce jugement eſt trop ſévere, pourroit-on me dire. Hogarth, il eſt vrai, détermine une ligne de la beauté, quand il dit: „Comme parmi toutes „les lignes ondoyantes il n'y en a qu'une, qui mé„rite véritablement le nom de ligne de la beauté, „il n'y en a non plus qu'une, parmi toutes les „lignes ſerpentines, qui mérite le nom de ligne „de la Grace."

Cependant l'Auteur ſemble donner plus d'extenſion à ſon idée lorſqu'il ajoute plus loin: "Mais „quand

„quand ces lignes deviennent trop courbes ou trop „droites, elles perdent réellement quelque choſe de „leur beauté & de leur grace; elles ne ſont pourtant „pas tellement privées de ces qualités, qu'elles ne „puiſſent encore rendre de grands ſervices dans les „compoſitions, où l'on n'a pas eu le deſſein parti„culier d'exprimer la beauté & la grace dans leur „plus haute perfection."

Je dirai que ces lignes employées dans les endroits convenables, ne ſont rien moins que dénuées de beauté, & qu'elles leur communiquent autant d'agrémens que la prétendue ligne de la beauté en communique à ſes parties analogues. C'eſt ce que je crois avoir prouvé déja par le beſoin de la variété. La nature & la vérité des objets, voilà les preuves les plus fortes. Les muſcles gémeaux qui forment le gras de la jambe avec leurs nerfs & leurs ligaments, rempliront ſans doute par d'agreables lignes ſerpentines, les prétentions de l'Artiſte anglois au ſujet de la ligne de la grace: néanmoins il ne faut pas que ces lignes, de peur qu'elles ne portent atteinte à la beauté du deſſin, ayent de la reſſemblance entre elles. Au contraire l'os de la jambe avec ſes muſcles, ne doit indiquer par une douce élévation qu'un ſoupçon de cette ligne ſerpentine. D'après l'expreſſion dont nous venons de parler, ce muſcle auroit préſenté infailliblement une ſurface trop plane. Mais ces parties

charnues pratiquées à leur place ſeront-elles moins belles, & poura-t-on s'en paſſer, même dans les endroits où l'on a eu le deſſein particulier de rendre la beauté & la grace dans leur plus haute perfection? La répétition de cette ligne préciſe ſerviroit peut-être à repréſenter un Eſope ou le fameux *Gobbo dei Carracci*, dont *Pond* nous a conſervé la figure dans ſes imitations de deſſins.

Le Critique anglois adoucit encore davantage ſes préceptes, choſe qu'on pouvoit bien attendre d'un homme auſſi expérimenté. L'équité exige de nous de l'entendre juſqu'au bout & de ne point prendre des maximes énoncées un peu obſcurément pour des inductions, étrangeres aux vues de l'Auteur. Ecoutons-le. "Quoique j'aye diſtingué „ſi particulierement ces lignes, que je leur ai donné „le nom de lignes de la beauté & de la grace, je „crois néanmoins, que leur emploi & leur diſpo„ſition devroient être encore plus modifiés par les „principes que j'ai établis pour la compoſition en „général; je crois, dis-je, qu'il faudroit, ſelon „l'exigeance du cas, les mêler & les combiner „ſavamment, tant les unes avec les autres, qu'avec „les lignes que je puis appeller, par oppoſition aux „lignes d'inflexion, des lignes plattes."

S'il ne faut mêler & combiner ces lignes qu'en oppoſition aux lignes plattes en queſtion, comme l'inſinue

l'inſinue très-judicieuſement l'Auteur, il réſulte qu'elles concourent à l'harmonie du tout pour plaire à nos ſens, & que par conſéquent elles concourent à la beauté de l'objet. Il importe peu de ſavoir ſi cette exception eſt capable de balancer la règle de notre Critique. Il paroît plutôt que la déciſion pour la beauté ou la grace de deux lignes particulieres, de préférence à tant de lignes courbes qui contribuent toutes à l'harmonie, eſt parfaitement inutile. Elle eſt toute auſſi inutile que ſi, après avoir parlé en termes fleuris de la beauté de la lumiere dans un tableau, on ne vouloit faire mention de l'ombre que comme d'une partie bien inférieure relativement à la beauté; enfin ſi, pour adoucir la propoſition, on ne vouloit admettre qu'avec reſtriction le mélange & la combinaiſon de l'ombre avec la lumiere. Quel Connoiſſeur niera que l'ombre bien entendue dans ſes parties claires, contribue autant à la beauté du tableau, que la lumiere bien diſtribuée avec ſes éminences? Je dirai même que dans l'exécution l'ombre offre plus de difficultés à vaincre que la lumiere. Les parties ombrées embelliſſent les parties claires, & elles en ſont embellies à leur tour. C'eſt par cette raiſon que l'Abbé Trublet [i], releve la comparaiſon

i Eſſais ſur divers ſujets de Littérature & de Morale. *Du Naturel.* VI.

tant de fois répétée, des négligences des Ecrivains miſes en oppoſition avec les ombres dans un tableau. Il ne déduit de cette maxime que la néceſſité de la variété pour la beauté de l'enſemble. "Jamais, „dit-il, il ne peut y avoir trop de beautés dans un „ouvrage fait pour plaire; mais il peut y avoir „trop d'une ſorte de beauté." J'eſpere que la reſſemblance de la comparaiſon avec le cas préſent n'aura pas beſoin d'autre explication.

De peur d'étendre ce chapitre au de-là de ſes bornes, je vais faire une petite pauſe. Vous aurez la continuation de mes penſées ſur l'Analyſe de la beauté de Hogarth. Mais je vous conſeille de faire dans cet intervalle quelque lecture plus agréable ſur les arts, ou de vous amuſer avec *Hogarth* l'Artiſte, jusqu'à ce que vous ayiez le courage de reprendre Hogarth l'Ecrivain.

CHA-

CHAPITRE LVII.

Des Talents & des Ouvrages de M. Hogarth, & des Carricatures en général, ainſi que de l'Ordonnance des Tableaux d'après l'Analyſe de la Beauté.

Il faut du courage, dites-vous, pour ſuivre Hogarth partout. Pour trouver quelques grains d'or, diſperſés dans ſon *Analyſe de la Beauté*, il faut remuer bien du gravier. Il eſt vrai, il a cherché à prévenir lui-même ſes lecteurs ſur les désagréments de ſon ſtyle. Mais, pouroit-on demander, la diſtribution toute auſſi deſagréable des figures ſur les planches qui accompagnent ſon ouvrage, appartient-elle au ſtyle, ou à la gaieté pittoresque? Il me ſemble qu'il a un peu abuſé de la permiſſion qu'on accorde à un Anglois de ſe livrer à ſon humeur.

Ceux qui connoiſſent le ton de gaieté qui caractériſe les ouvrages de Hogarth du côté le plus favorable, voudroient adoucir la critique qu'en fait M. l'Abbé le Blanc [a]. L'imagination de l'Artiſte eſt auſſi heureuſe, que le ſuccès de ſes ouvrages eſt brillant. Son *Horlot's Progreſs*, ou les

[a] Lettre XXIII. A M. l'Abbé du Bos.

Aventures d'une Coquette, ouvrage que l'Artiſte a gravé d'après ſes propres tableaux, l'auroit rendu recommandable aux Curieux qui ne conſidérent pas tous les objets de l'art avec le front d'un Zenon. Il eſt vrai, on eſt étonné de voir comment ce goût plus que comique ait pu avoir un ſuccès ſi prodigieux dans un pays, où pour faire fleurir les beaux-arts on accumule les monuments les plus précieux de l'Antiquité, & où l'on ne néglige rien pour ſe mettre en poſſeſſion de quelqu'ouvrage fameux de *Raphaël*. C'eſt une queſtion que je laiſſe à diſcuter à ceux qui feront l'hiſtoire de ce goût. Pour nous, contents de l'admirer de loin, nous n'avons pas lieu d'en être jaloux. L'Allemagne ſera ſatisfaite de fournir de tems en tems un *Mengs* à l'école romaine & d'apprendre que les ouvrages de ce Peintre méritent l'approbation de l'Anglois judicieux [b]. Mais les ouvrages de Hogarth ont un mérite réel, indépendant du ſuccès que des motifs parti-

[b] Je n'ai qu'à citer à ce ſujet un Tableau de *Mengs* fait d'après l'Ecole d'Athenes de *Raphaël*. Mylord Northumberland eſt poſſeſſeur de cette copie qui, avec la beauté de l'expreſſion & la correction du deſſin de l'original, renferme des avantages particuliers par rapport au coloris. Cependant avec la meilleure préſomption, c'eſt en partie au tems à fixer le mérite du Peintre à l'égard de la durée des couleurs. Cela n'empêche pas que la conſidération qu'a obtenue une copie de cette nature, ne

particuliers ſont obtenir aux ſujets ſatiriques ; ils renferment une force d'expreſſion, dont l'homme à talent peut faire ſon profit en l'appliquant à des ſujets plus nobles & en l'adouciſſant ſelon les règles de la convenance. C'étoit-là l'objet que ſe propoſoit un *Leonard de Vinci*, quand il faiſoit de ces ſortes de deſſins de charge.

Je ne fais point de difficulté de comparer nos Deſſinateurs de Carricature à Scarron, tant d'après ſon bon que d'après ſon mauvais côté. Dans ce cas Hogarth poura être placé à côté de l'Auteur du Roman comique. Le la Rancune du François n'y perdroit rien, quand on le repréſenteroit avec le viſage décharné du fameux *Petro Rezio* de l'Anglois [e]. La groſſeur du ventre poura être ſupprimée, ſi d'ailleurs les conſeils de Leo Baptiſta Alberti, qui veut qu'on évite ces ſortes de compoſitions contre nature, ſont encore de quelque poids chez les Artiſtes. Celui qui a mis au jour avec autant d'agrément que d'art les penſées de Butler dans

ne redouble l'eſtime pour un Artiſte dont les propres inventions ſont ſi recherchées. Son Tableau de la Réſurrection qui décore le maître-autel à l'Egliſe Catholique de Dreſde, ne fait que confirmer ſa réputation.

e On ſe rappellera l'Eſtampe de Hogarth, qui repréſente ce Médecin, empêchant Sancho-Panſa, Gouverneur de l'Ile de Barataria, de manger des plats ſervis ſur ſa table.

dans ſon Hudibras, poura bien auſſi rendre les idées d'un Scarron, enviſagées du côté le plus favorable.

Je ne ſais comment un Peintre de Carricature ſe ſeroit accommodé de la loi des Thebains, qui impoſoit aux Artiſtes l'obligation abſolue de repréſenter la figure de l'homme dans toute ſa décence & dans toute ſa perfection. Les Modernes ont plus de condeſcendance. Il eſt vrai, un *Annibal Carrache* a encouru la cenſure de ſes contemporains, pour avoir fait ſi ſouvent la carricature de l'homme, lui qui, avec des talents ſi ſupérieurs, pouvoit repréſenter ſon image dans toute ſa nobleſſe. Nous ne conteſterons point cette portion de l'art à ceux qui ne ſont pas en état de donner autre choſe, & qui, bien inférieurs à un Chevalier *Ghezzi*, n'ont pour tout talent que la bonne opinion d'eux-mêmes.

Si nous jugeons l'Artiſte anglois d'après ſon livre, nous ſommes forcés de croire que la nature l'a avantagé de talents éminents pour le genre noble. Sans nous offrir ces talents dans ſes ouvrages gravés les plus connus [d], ni ſans ſurpaſſer par le

[d] Son Moïſe, jeune garçon, remis par ſa mere à la fille de Pharaon, eſt remarquable par une expreſſion plus élevée, ſurtout quant à la Princeſſe. M. Rouquet nous apprend à l'occaſion de ce ſujet, que M. Hogarth, de concert

le goût du deſſin les Artiſtes de ſon pays, il traite *Raphaël* d'un ton auſſi leſte, que Scarron traite Virgile.

„*Raphaël*, dit le Critique anglois dans ſa pré-„face, dès qu'il eut vu les ouvrages de *Michel-*„*Ange* & les ſtatues antiques, quitta ſa maniere „droite & roide & changea tout à coup ſon goût „du trait; il s'attacha avec tant d'ardeur à la ligne „ſerpentine, qu'il la répéta d'une maniere ridicule, „particulierement dans ſes drapperies, quoiqu'à la „vérité ſa grande étude du naturel ne le laiſſât pas „longtems dans cette erreur." Ce ne ſont pas ſans doute les fameux Cartons d'Hamptoncourt, gravés par un *Nicolas Dorigny*, qui ont fourni les exemples à la cenſure de M. Hogarth. Il eſt certain qu'on n'avoit pas encore d'exemples, que jamais perſonne ſe fut exprimé en ces termes au ſujet de *Raphaël*, pas même les Savants, lorſqu'ils lui ont reproché le manque du coſtume. Quant à cette derniere partie, on peut lire ce qu'en ont écrit Lomazzo & après lui Laireſſe.

Les Portraits de la main de Hogarth méritent d'autant plus l'eſtime des Curieux, qu'ils s'écarte de

concert avec trois autres Peintres d'Hiſtoire, ſe propoſoit d'orner de tableaux un des principaux ſalons de l'Hopital des Orphelins. Les ſujets ſont conformes à la convenance, & la réſolution ne peut qu'ajouter à la gloire des Auteurs de l'entrepriſe.

de la maniere ordinaire des Anglois: grand obſervateur de la nature, il tend plus au bel effet qu'à l'extrême fini. Son *Garrik* eſt regardé par les Curieux comme un chef-d'œuvre de l'art, tant pour l'expreſſion que pour la couleur. Le Peintre a repréſenté ce célèbre Acteur dans le rôle de Richard III. & l'Amateur le connoît par la gravure qui en a paru. Dans ce portrait, l'enſemble offre cette qualité ſi ſéduiſante des bons tableaux, le grand effet. Je m'en rapporte ſur cet article au jugement d'un grand Connoiſſeur, de M. le Comte de St. P. . . qui reconnoît l'Angleterre pour ſa patrie. J'ai voulu ſavoir de lui, non ſeulement ce que penſoient les Savants en Angleterre de l'ouvrage de Hogarth, mais encore ce qu'en jugeoient les Curieux accoutumés à voir de beaux ouvrages de l'Art. Mais d'après le jugement de cet Amateur, j'apprens que l'Analyſe de la Beauté de notre Artiſte, eſt placée dans un rang bien inférieur à ſes ouvrages de l'art.

Ne me demandez pas, mon cher ami, ſi ce jugement doit ſuſpendre notre approbation? Chez nous il n'arrive que trop ſouvent, que tout ce qui nous vient de l'étranger captive notre goût; d'ailleurs la production d'une bonne tête a déja le préjugé pour elle. Sans ſe compromettre par une critique hazardée, on prend un détour: on admire ce qu'on n'entend pas, & on s'en trouve bien.

Il

Il y a des gens qui, épris d'un bâtiment qu'on leur vante, commencent d'abord à bâtir à côté, ſans examiner ſi le terrain eſt propre à ſupporter l'édifice. Je me flatte d'avoir gardé un milieu entre la louange & le blâme. C'eſt à vous, mon cher ami, à décider ſi j'ai toujours ſaiſi la penſée de l'Auteur, ſurtout dans les endroits, où il a cru expliquer le clair par l'obſcur.

Je n'ajouterai plus qu'un mot, avant de paſſer du ſimple au compoſé d'un tableau. La ligne d'inflexion, ou plutôt la ligne à laquelle Hogarth donne le nom de ſerpentine, ne ſeroit pas capable de produire la grace dans l'attitude d'une figure, ſi la franchiſe de cette attitude, de concert avec l'expreſſion de l'ame & la beauté du corps, n'y imprimoit le ſceau de la bonne grace. La même choſe a lieu par rapport au mouvement. Quelque bonne que ſoit votre attitude, ſi vous ne lui donnez point de mouvement elle ſera privée de grace. Le mouvement manque quelquefois de ſoupleſſe, ou paroît moins gracieux. Et cependant la différence entre la contrainte & la franchiſe eſt fort petite, comme l'Auteur nous le démontre très-bien dans ſon Livre *. Par le ſecours de ſon imagination, il appelle l'Artiſte dans l'attelier du Sculpteur; là il lui fait ſuivre la ſavante manœuvre du

* Analyſe de la Beauté; Chapitre X.

du ciſeau manié par un Maître qui donne la derniere main à ſon ouvrage. " Inſtruit à cette école, „ ajoute l'Auteur, il apprendra bientôt ce que c'eſt „ qu'un ouvrage ſorti des mains d'un pareil Maître, „ ce que c'eſt qu'un travail approuvé par les vrais „ juges de l'art, un travail nommé par les Italiens „ *il poco di più* [f], un peu plus, & qui diſtingue les „ chefs-d'œuvres antiques de Rome des meilleures „ copies faites par les Modernes." L'Auteur ſuppoſe ſans doute que la ligne ſerpentine ſe trouve dans l'original & dans la copie. Dans des contours également précis ſouvent les moindres traits diſtinguent la main facile de la main lourde.

Telle ſeroit peut-être dans une danſe théâtrale l'attitude ſavante mais naïve d'une Veſtris ou d'une Lenzi, vis-à-vis de la poſition auſſi ſavante, mais moins naïve d'une autre danſeuſe. Les attitudes de l'une & de l'autre vous indiqueront la ligne préciſe de la grace. Qu'eſt-ce qui en fait donc la différence?

Admettriez-vous, mon cher ami, dans la compoſition d'un tableau, des figures d'une poſition belle, mais uniforme? Je ne le crois pas. Vous aimeriez mieux ſans doute, ſi la compoſition préſente des danſes, y trouver les tours variés des Danſeuſes d'Herculanum, dont Winkelmann dit qu'elles

f On pouroit dire quelquefois *il poco di meno.*

qu'elles ſont vives comme la penſée, ou la légéreté de cette Camille, dont Virgile dit "qu'elle „auroit pu voler ſur un champ couvert d'herbes „hautes, ou d'épis, ſans les faire plier ſous ſes „pas, ou ſe frayer une route au milieu de la mer, „& courir ſur les flots ſans mouiller ſes pieds lé„gers [g]." Ou vous préféreriez peut-être cet agréable contraſte qu'un Poëte moderne [h] nous offre ſi bien dans ſes vers:

Ah, Zelima, que vous êtes brillante!
Mais que Naris, grands Dieux! eſt raviſſante.
Que vos pas ſont légers, mais que les ſiens ſont doux!
Elle eſt inimitable, & vous êtes nouvelle:
Les Nymphes ſautent comme vous,
Et les Graces danſent comme elle.

M. Hogarth qui reprend l'uſage immodéré de la ligne ſerpentine, même dans *Raphaël*, ne voudra pas, défenſeur de la variété, admettre l'uniformité dans aucune ordonnance; & cependant cette maxime ſemble découler de ſa reſtriction du beau & du gracieux à une ſeule ligne. Trop épris de

[g] *Illa vel intactae ſegetis per ſumma volaret*
Gramina, nec teneras curſu laeſiſſet ariſtas:
Vel mare per medium, fluctu ſuſpenſa tumenti,
Ferret iter, celeres nec tingeret aequore plantas.
Aen. VII. verſ. 808.

[h] Rannée & Maſcave, Conte philoſophique.

de ſon ſyſtême, il n'en voit plus les conſéquences; en lui paſſant ſa méthode favorite on trouve qu'il parle comme un autre homme. Conſidérons le d'abord ſous la forme d'un Maître, qui ne recommande rien tant que la diverſité bien ordonnée.

„L'Art de bien diſpoſer, dit-il en plus d'un „endroit de ſon livre, eſt l'art de bien varier.“ Il remarque que tous nos ſens aiment la diverſité, que tous haïſſent l'uniformité. Par ces maximes il nous fait voir que, relativement à l'inégalité des objets & à leur contraſte, il ne s'écarte pas d'un de Piles, d'un Laireſſe & des autres Maîtres de la bonne ordonnance d'un tableau.

Quant à l'accord de la variété & à l'unité du tableau, il ne paroît pas moins recommander l'un que l'autre. Il dit expreſſément: “Ce que j'ai en „vue ici & partout, c'eſt une variété compoſée. „Car une variété ſans être compoſée & ſans avoir „d'objet, eſt de la confuſion & de la difformité.“ D'autres paſſages relatifs à ce ſujet ſont dignes de l'Artiſte.

Dans les tableaux d'une figure unique, l'Auteur ne dit pas un mot de la reſtriction à une ſeule ligne de la beauté & de la grace. „L'Actrice, dit-il, „a ſuffiſamment de grace avec peu de geſtes; il „ne faut pas d'ailleurs que les geſtes de l'Actrice „ayent autant d'extenſion que ceux de l'Acteur.

„Car

„Car comme les lignes qui compoſent Venus, ſont „plus ſimples & plus coulantes que celles qui for„ment Apollon, il faut auſſi que leurs mouve„ments ſoient dans des proportions analogues.“ Ces paroles ſignifient-elles autre choſe, ſinon qu'il faut ſe ſervir de diverſes lignes de la grace & de la beauté, ſuivant la diverſité des caracteres.

Dans un autre endroit de ſon livre, il réduit la beauté à une variation conſtante. Ainſi il n'eſt pas étonnant que Shakeſpear, au ſentiment de Hogarth, ait renfermé tous les charmes de la beauté dans ces deux mots: *Variété infinie.* Mais prenons ces expreſſions, employées ſouvent dans un ſens vague, d'après l'explication plus préciſe de M. Hogarth de l'unité ou de la clarté, & comparons ſoigneuſement les paſſages pour lui rendre la juſtice, qu'il s'eſt ſouvent diſpenſé de rendre aux autres Ecrivains, ſurtout aux Etrangers. On eſt fâché de voir qu'un homme auſſi éclairé que lui prenne à tâche de rabaiſſer la réputation de tous ceux qui ont écrits ſur les arts.

Car cette même expreſſion de la variété infinie, qu'il vient de trouver ſi lumineuſe dans le Poëte chéri des Anglois, dans un paſſage [i] où peut-être il n'eſt pas uniquement queſtion des graces de la

[i] Shakeſpear, dans ſa Tragedie de Cléopatre & d'Antoine peint les charmes de cette fameuſe Reine d'Egypte dans

configuration, ne lui paroît avoir du ſens qu'à la premiere inſpection dans la deſcription de M. Ten Kate [k]: l'autre partie du chapitre, ſelon lui, détruit entierement cette bonne opinion. Cependant M. Ten Kate veut qu'on adapte cette variété des parties à une unité touchante, ou à une convenance pathétique, non ſeulement de chaque membre, par rapport

dans la premiere ſcene du troiſieme acte. Voici les couleurs qu'il emploie :

Mecaenas. Now Antony muſt leave her utterly.
Enobarbus. Never, he will not
Age cannot wither her, nor cuſtom ſtale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed: but ſhe makes hungry,
Where moſt ſhe ſatisfies. For vileſt things
Become themſelves in her etc.

Selon ce tableau, ce n'eſt pas ſeulement la configuration, ce ſont les autres agréments accidentels qui appartiennent aux charmes propres à réſiſter à l'âge & qui ſont parties des attraits dont la variété infinie ne ſauroit être altérée par la longueur de la jouiſſance. Cette même variété offre les moyens de conſerver l'amour toujours dans ſa nouveauté & dans ſa vivacité. — Je demanderai à mon tour, ſi ce morceau eſt en effet ſi riche pour l'art? La *variété*, s'il falloit qu'elle fut *infinie* par rapport aux beaux-arts, pouroit ſouvent s'oppoſer à la *noble ſimplicité* qui a auſſi ſes prétentions au bon goût.

[k] V. Diſcours ſur le Beau idéal, inſéré dans le Tome III. du Traité de la Peinture &c. par Mrs. Richardſon Pere & fils. p. VIII.

port à ſon corps, mais auſſi de chaque partie, par rapport au membre dont elle fait partie. Enſuite il décrit cette qualité par la convenance, par le vrai *decorum* ou la bienſéance des idées, tant pour le viſage & pour la taille, que pour les tours & les attitudes.

Ces expreſſions ſur l'accord de la variété dans un ſujet qui frappe les ſens, ſeroient-elles en effet auſſi peu claires, pour déſigner les vrais caracteres de la beauté d'un objet, que le prétend notre Critique? Je doute pourtant que le ſtyle de Hogarth ait plus de clarté que celui de Ten Kate.

Mais je vous donne cauſe gagnée ſi, en adoptant une ſeule ligne de la beauté & de la grace qui l'emporte ſur toutes les parties conſtituantes du beau, vous en inférez les préceptes raiſonnés de la belle ordonnance ou de la diverſité des parties miſe en harmonie avec l'unité de l'enſemble. Permettez-moi ſeulement de décompoſer un paſſage que j'ai déja cité par quelques demandes & quelques réponſes. Puis je me démettrai de la fonction de Catéchiſte pittoresque.

Qu'eſt-ce que c'eſt que l'art de bien compoſer ou de bien ordonner? — C'eſt l'art de bien varier. — Eſt-ce par pluſieurs lignes ondoyantes ou ſerpentines, ou eſt-ce par d'autres lignes? — Non pas tout-à-fait. — Si nous continuons de faire des queſtions à notre Critique ſur la compo-

ſition au moyen de la ligne ondoyante & ſerpentine, il ne nous en déterminera qu'une ſeule qui, parmi les lignes ondoyantes, mérite véritablement le nom de ligne de la beauté, & qu'une ſeule qui, parmi les lignes ſerpentines, puiſſe être appellée la ligne de la grace. Et pourquoi cela? C'eſt ce qu'on peut bien demander, ſi l'on ne veut pas ſubſtituer l'arbitraire à la preuve. Que ſont donc les autres lignes? — Elles ſont trop courbes ou trop droites. — Ces lignes perdent-elles leur qualité de la beauté & de la grace? — Elles n'en ſont pas tellement privée qu'elles ne puiſſent rendre encore de grands ſervices dans les compoſitions. — Ici l'Auteur venant de louer lui-même ces lignes, nous continuerons de lui demander: Dans quelles circonſtances rendent-elles ces grands ſervices? — Dans celles où l'on n'a pas eu *l'intention particuliere* de rendre la beauté & la grace dans leur plus haute perfection: réponſe qui détruit tout l'eſpoir que j'avois conçu.

Apparemment, (ajoutois-je avec une ſorte de dépit lorſque je relus ce paſſage) dans les endroits où l'Artiſte veut donner à ſon Charon, où a quelque autre figure des jambes de fuſeau. Car quand, à l'exemple des autres Connoiſſeurs du beau, il nous décrit agréablement les cheveux agités par ondes, quand il nous fait remarquer le plaiſir que trouve l'œil à conſidérer ces différents étages

étages de boucles naturellement entrelacées & opposées, il a sans doute en vue leur plus haute perfection & il nous dispense en même tems du précepte d'une seule ligne ondoyante ou serpentine.

Où l'on n'a pas eu l'intention particuliere. — Avec votre permission je reviens à cette froide restriction: elle me roule toujours dans l'esprit avec toutes ses conséquences. Quelle impression poura faire une acceptation, qui prend plus qu'elle ne donne, sur l'esprit d'un Artiste qui aspire à la perfection & qui a *l'intention particuliere* de prendre pour règle la maxime favorite de M. Hogarth. Cette maxime lui fera oublier les loix de la variété. Il me semble du moins que l'adoucissement de notre Auteur n'est pas trop encourageant lorsqu'il dit: "Quoique je fasse une distinction particuliere „des lignes en question, je crois pourtant, que „l'usage qu'on en fera doit être encore plus restreint „par la méthode que j'ai établie pour la compo„sition en général." &c.

On sent en lisant ce passage combien il en coute à l'Auteur de restreindre son principe, trop limité pour les loix inconteslables de l'ordonnance. Tel est souvent le cas des Savants: ils ont eu moins de peine à bâtir leur systême, qu'à y plier leur matiere.

Suivez avec moi l'Artiste qui a absolument l'intention particuliere de nous offrir la Beauté &

la grace dans leur perfection d'après le ſyſtême de Hogarth. D'abord on lui interdit le choix de pluſieurs lignes ondoyantes & ſerpentines, comme trop droites au trop courbes, puis on le lui permet par un froid adouciſſement & tout au plus par un: *Je crois pourtant.* — Plein de ſon ſyſtême, il dédaigne généreuſement les beautés ordinaires: il ſe renferme à l'obſervation de la ligne préciſe de la beauté, ou encore mieux à celle de la grace. En extaſe à la vue de l'Antinoüs, il imite ſon attitude embellie par la ligne préciſe de la grace: en répétant les figures dans cette direction, multipliera la beauté du tableau dans ſa compoſition. Les différents aſpects des modeles, ni la diverſité des âges, des ſexes & des membres, ne ſeront point capables de cacher à l'œil du connoiſſeur la répétition de l'attitude principale, & ne pouront jamais empêcher que la repréſentation forcée de la même ſorte de beauté ne cauſe plus d'ennui que de plaiſir au ſpectateur. En un mot, l'Artiſte produira un tableau qu'il poura défendre par la méthode de Hogarth, tandis que ſes adverſaires pouront l'attaquer par les reſtrictions & par les ouvrages du même Hogarth. Ne cherchez donc pas la contradiction entre ce tableau factice & entre ce ſyſtême. Autre choſe eſt le ſyſtême, autre choſe eſt la nature du ſujet. —

Je

Je fais trop de cas de l'Artiſte anglois, & je ſuis trop empreſſé à lui rendre juſtice, comme défenſeur de la variété, pour devoir craindre qu'on m'accuſe d'avoir mal interprêté ſes principes, lorsque dans la compoſition d'un tableau je déſaprouve toute répétition inſipide même des plus beaux modeles. Vous voyez briller diverſement les figures des ſtatues antiques dans le fameux tableau du *Pouſſin* repréſentant les Iſraélites qui recueillent la Manne, & vous remarquez que c'eſt dans différents rapports qu'elles ont été les objets de l'imitation du Peintre. C'eſt ce que j'ai remarqué ailleurs à l'occaſion des Conférences de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture recueillies par Henry Teſtelin. Qu'en conſéquence de cela l'Artiſte varie & mélange les attitudes d'après un plus grand nombre de lignes courbes, ou, comme on le voit dans l'Apollon du Belvedere [1] d'après, des lignes un peu plus droites & d'autres traits mitoyens. Les beaux contours ne fourniſſent pas moins de diverſité au Deſſinateur correct. C'eſt ainſi que

[1] "Qu'un Peintre ſe ſerve donc de l'Apollon du Belvedere „pour repréſenter Perſée ou quelque autre héros de l'âge „de Perſée, pourvu qu'il anime cette ſtatue, & qu'il „ne ſe contente pas de la deſſiner correctement pour la „placer dans un tableau telle qu'elle eſt dans ſa niche." Réflexions critiques ſur la Poëſie & ſur la Peinture par M. l'Abbé du Bos. Tome II. Sect. VII.

l'Artiſte parvient à la variété, c'eſt ainſi que ſon induſtrie ſait la mettre en harmonie par le naïf & le décent du contraſte, ſuivant l'expreſſion touchante des figures & l'heureuſe diſtribution des couleurs, l'une & l'autre traitées ſelon l'artifice des jours & des ombres, & ſelon l'intelligence du clair-obſcur en général. Enfin c'eſt ainſi qu'opère l'Artiſte qui cherche le beau, non ſeulement dans la préciſion du contour, mais auſſi dans l'expreſſion du tout-enſemble & dans l'effet du tableau. Sans quoi l'on n'auroit écrit que pour les Deſſinateurs & non pas pour les Peintres, ni pour les Graveurs qui, émules des Peintres, tendent à l'effet comme *Vorſterman* tendoit au clair-obſcur de *Rubens*.

CHA-

CHAPITRE LVIII.

La Règle de Michel-Ange.

Comment *Leonard de Vinci* a-t-il pu ignorer le ſecret important de trouver un nom pour les lignes, d'après leſquelles il nous enſeigne la maniere de placer les figures [a] & d'appercevoir partout des formes pyramidales & des traits ſerpentins? Le grand *Leonard*, nom que lui donne auſſi Hogarth, s'en eſt-il dédommagé en ce qu'il étoit Maître de l'expreſſion de la grace, en ce qu'habile dans tous les arts d'imitation, il a modelé en terre les charmes divins de l'Enfant Jeſus. — Je ne répéterai point ici ce que j'ai dit plus haut ſur ce même ſujet [b]. Sans doute ce modele ſeroit plus capable de nous conduire au gracieux que les lignes ſerpentines: ſans doute il nous enſeigneroit plus que ne peuvent faire de ſimples préceptes, plus enfin que l'Artiſte anglois n'a pu nous dire & qu'il n'a pu même nous figurer ſur ſes planches. Au lieu de cela, Hogarth nous bâtit un ſyſtême, dont on ne trouve pas la moindre trace dans *de Vinci*. "Et „cela eſt d'autant plus étonnant, dit-il, qu'il étoit „contemporain de *Michel-Ange*." Qu'eſt-ce qui a pu

[a] Traité de la Peinture; Chapitre CCXLII.

[b] V. Chapitre XLIV. p. 200.

pû empêcher *Leonard* de prendre part aux découvertes de *Michel-Ange*? Etoit-ce la différence de l'âge? Elle n'étoit que d'une trentaine d'année. Etoit-ce cette jalouſie qui fit paſſer le vieux *de Vinci* en France, où François premier le dédommagea en Roi de la préférence que ſes compatriotes commençoient à donner à ſon rival? D'ailleurs *Michel-Ange*, qui prenoit tant de ſoins de cacher ſes ouvrages aux yeux d'un *Raphaël*, auroit-il été auſſi communicatif avec ſes principes vis-à-vis de ſon concurrent, que vis-à-vis de ſon Eleve, *Marc de Siene*? Et les Artiſtes le ſont-ils en général? *Michel-Ange* donnoit-il plus de grace à ſes ouvrages que *Leonard* n'en donnoit aux ſiens, pour exciter la curioſité de ſon vieux concurrent qui, comme nous l'avons dit plus haut [e], s'eſt expliqué très-librement ſur le Jugement dernier de ſon rival. Ils étoient contemporains, donc les principes de l'un devoient être connus de l'autre: cela ſuffit à la critique de M. Hogarth. Les difficultés de cette eſpece n'occupent qu'un Felibien, un de Piles & quelques uns de leurs ſemblables. Souvent même ces Ecrivains, pour éviter la ſéchereſſe de la critique & pour répandre plus de jour ſur leurs préceptes, ont recours à la deſcription de quelque tableau piquant: c'eſt ce que ne veut pas M. Hogarth,

[e] V. Chap. XL. p. 1.

garth, il ne craint point cette ſéchereſſe, & d'ailleurs ſes amis, dont il vante les bons conſeils, ne l'en ont point averti.

Cependant il n'eſt guere poſſible d'éviter cette ſéchereſſe: je crains bien de le confirmer par mon propre exemple. — Venons au fait & apprenez la fameuſe règle de Michel-Ange: *Il faut donner toujours à une figure la forme pyramidale & ſerpentine, & la varier avec un, deux & trois.* Que dites-vous de cet oracle de Delphe? Ne croyez vous pas voir devant vous?

De ce ſourcilleux roc l'inébranlable cime.

Vous ne riſquez rien de conclure du texte à l'explication: c'eſt un avertiſſement que je vous donne. Ma reconnoiſſance pour un du Freſnoy & mon équité pour un Lomazzo peuvent vous faire juger d'avance que je ferai tous mes efforts pour mettre les préceptes de ces deux Critiques dans un autre jour que celui dans lequel Hogarth les a conſidérés. Si cela ne ſuffit pas encore, je vous dirai que la connoiſſance intime de ces paſſages eſt abſolument néceſſaire à l'intelligence de l'ouvrage de Hogarth.

Ainſi le Critique anglois prend pour baſe de ſon ſyſtême le paſſage obſcur de *Michel-Ange* tiré de Lomazzo? — Sans doute, & il nous aſſure en même tems que pluſieurs Ecrivains ont recommandé ce paſſage, ſans en avoir ſaiſi le ſens. Pour prouver

prouver ce qu'il avance, il cite ſurtout pour exemple un paſſage du Poëme de du Freſnoy. Pourtant du Freſnoy, en diſant que les parties doivent avoir leurs contours en ondes & reſſembler en cela à la flâme ou au ſerpent lorsqu'il rampe, s'exprime comme Lomazzo dans l'explication que M. Hogarth ne cite pas. D'ailleurs le peu que rapporte Hogarth de la règle tirée de Lomazzo, eſt mal rendu, du moins dans la traduction allemande. De quel côté ſera donc la mépriſe? Il me ſemble que M. Hogarth, en entrant dans la carriere littéraire, abuſe un peu de l'antique permiſſion des Ecrivains de dépriſer leurs devanciers & de s'élever ſur leurs ruines.

Une prétendue contradiction fournit à Hogarth la concluſion contre du Freſnoy. Je vous en fais juge. Il accuſe de Piles d'une contradiction bien plus grande encore. — "Tous les Ecrivains „anglois, dit-il, qui ont traité cette matiere, ont „répété ces paſſages. De-là, le *je ne ſais quoi* „eſt devenu une expreſſion de mode."

Pour mieux prouver ce qu'il avance, vous trouvez ce *je ne ſais quoi* dans un paſſage de ſa Traduction de du Freſnoy. Il eſt fâcheux ſeulement pour la preuve de M. Hogarth que cette expreſſion ne ſe trouve ni dans l'original, ni dans la Traduction françoiſe de de Piles, ni même dans celle de Dryden, d'ailleurs extrêmement libre.

Pour

Pour vous mettre à même de juger cé différent, je rapporterai en note l'original & la copie de Dryden [d]. Il eſt vrai, celui-ci a ſupprimé la comparaiſon de la flâme qui s'élance & du ſerpent qui rampe. D'ailleurs le paſſage que Hogarth cite comme plein de contradictions, n'eſt pas de du Freſnoy,

[d] *Membrorumque ſinus ignis flammantis ad inſtar,*
Serpenti undantes flexu, ſed laevia plana
Magnaque ſigna, quaſi ſine tubere ſubdita tactu
Ex longo deducta fluant, non ſecta minutim,
Inſertisque Toris ſint nota ligamina juxta
Compagem Anatomes, & membrificatio Graeco
Deformata Modo, paucisque expreſſa lacertis,
Qualis apud Veteres &c.

De A. G. v. 106.

The Parts muſt be drawn with flowing glideing Outlines, large and ſmooth, riſing gradually, not ſwelling ſuddenly, but wich may be juſt felt in the ſtatues, or cauſe a little Relievo in Painting. — Let the Muſcles have their Origin and Inſertion according to the Rules of Anatomy: let them not be ſubdivided into ſmal ſections, but kept as entire as poſſible, in imitation of the Greek Forms and expreſſing only the principals Muſcles. — A cette occaſion on ſe rappellera le jugement de Richardſon, Tome II. p. 129. de ſon Traité de la Peinture, lorsqu'il dit: "Il ſeroit à „ſouhaiter que Dryden eut mieux entendu la Peinture „dans le tems que ſa plume admirable s'employoit à une „ſi belle matiere." On n'oubliera pas que la meilleure traduction qu'on ait du Poëme de du Freſnoy eſt celle de de Piles qui étoit l'ami intime de l'Auteur & qui ſe trouvoit à portée de le conſulter ſur ſon travail.

Freſnoy, il eſt de de Piles. Le voici: "Les con-
„tours qui ſont en ondes donnent non ſeulement
„de la grace aux parties, mais auſſi à tout le corps,
„lorsqu'il n'eſt ſoutenu que ſur une jambe, comme
„nous le voyons dans les figures d'Antinoüs, de
„Méléagre, de la Vénus de Médicis, & de la
„plus grande parties des figures antiques qui ſont
„debout & qui poſent plus ſur un pied que ſur
„l'autre. Outre que les figures & leurs membres
„doivent presque toujours avoir naturellement une
„forme flamboyante & ſerpentine, ces ſortes de
„contours ont un je ne ſais quoi de vif & de
„remuant qui tient beaucoup de l'activité du feu
„& du ſerpent [e]."

Du Freſnoy, cet Horace des Peintres, qui mérite ſi bien cette dénomination par la préciſion & la juſteſſe de ſes règles, n'a point oublié cette attitude variée, ni ces contours qui reſſemblent au ſerpent lorsqu'il rampe. De Piles, ſon digne commentateur, n'a pas non plus paſſé ſous ſilence les qualités eſſentielles des attitudes. Il en parle en plus d'un endroit, & dans ſon Idée du Peintre parfait il dit: "Que les attitudes ſoient naturelles, ex-
„preſſives, variées dans leurs actions & contraſtées
„dans leurs membres: qu'elles ſoient ſimples ou
„nobles, animées ou modérées ſelon le ſujet du
„tableau

[e] Remarque de de Piles ſur le vers 107. de du Freſnoy.

„ tableau & la diſcrétion du Peintre.“ — Cependant nous ne blâmerons point M. Hogarth d'avoir puiſé dans l'Auteur italien comme dans une ſource. Le François le plus intelligible ſera toujours moins de ſon goût. Mais peut-on voir ſans être choqué un homme détruire les préceptes les plus ſolides de du Freſnoy, ſi cher à tous les Connoiſſeurs de la Peinture, en l'accuſant ſans fondement: “Qu'il n'a pas „ entendu ce qu'il a dit, ſans quoi il ne ſe ſeroit pas „ exprimé d'une maniere auſſi contradictoire qu'il „ a fait dans le paſſage ſuivant:“ *Que l'on remarque dans tout ce que vous faites de la nobleſſe & de la grace: mais, à dire le vrai, c'eſt une choſe très-difficile, & un préſent très-rare que l'homme reçoit plutôt du Ciel que de ſes études* [f].

Quand Horace & Quintilien parlent des objets particuliers des beaux-arts, ils veulent que ceux qui les traitent conſultent également la nature & l'art. — Et celui qui, à l'exemple d'un du Freſnoy, aſſigneroit la premiere place à l'impulſion de la nature pour l'exécution de la nobleſſe & de la grace, ne s'attireroit certainement pas les reproches de la ſaine critique. Cette impulſion de la nature eſt à l'eſprit, s'il m'eſt permis de me ſervir d'une comparaiſon

f — Sit Nobilitas, Charitumque venuſtas
Rarum homini munus, Coelo non Arte petendum.
v. 222.

paraiſon morale, ce que le mouvement d'un cœur honnête eſt à l'ame. Tel eſt auſſi le jugement des Logiciens : ils ne donnent leur inſtruction que pour développer les talents dont la nature a fait les premiers frais. — Dryden [g] porte ſur le génie ou la diſpoſition naturelle le même jugement que du Bos : Une infinité de livres, dit-il, nous enſeignent les moyens de perfectionner cette diſpoſition naturelle ; aucun ne nous montre le chemin de l'acquérir.

Si nous conſidérons l'Artiſte ſous le point de vue de la perfection, nous trouverons que pour l'expreſſion de la grace il ne lui ſuffit pas de poſſéder la correction du deſſin, de ſaiſir la règle de Michel-Ange & de concevoir toute la doctrine des lignes ondoyantes & ſerpentines. La grace a ſes dégrés ; ils ſont fondés principalement ſur la poſition avantageuſe de la figure, ils s'élevent ſous les contours coulants ou ſerpentins & ils concourent à l'expreſſion de l'ame, comme le plus haut dégré. Cette heureuſe correſpondance des parties au tout pour l'expreſſion d'une ame qui décele ſon origine céleſte par la ſérénité de ſes regards & la décence de ſon maintien, conſtitue le plus haut point

g *How to improve it (the Genius) many Books can teach us; how to obtain it, none.* V. Préface de Dryden, à la tête de ſa traduction de du Freſnoy.

point de la grace. C'eſt cette derniere grace que du Freſnoy enviſage comme un don du Ciel dans les ouvrages de l'art. Cependant il ne laiſſe pas que de donner des règles pour le bon goût du deſſin, pour la diſpoſition agréable des figures, pour la conception de cette grace ſublime, enfin pour le dévelopement de ce talent naturel dont nous avons parlé; il ne laiſſe pas que de donner des préceptes puiſés dans l'Antique & introduits dans les écoles de l'art. Où eſt donc la contradiction?

Il eſt tems d'en venir à Lomazzo. Rien de plus juſte ſans contredit que de m'impoſer moi-même l'obligation de décompoſer le paſſage qui a fait naître l'idée à M. Hogarth d'écrire un livre qui a pour objet l'analyſe de la beauté. Cependant je ne vous ferai connoître de ce paſſage que ce que l'Auteur anglois en rapporte. „A ce pro-„pos je me rappelle une certaine règle de *Michel-„Ange.* Comme cette règle vient parfaitement à „mon ſujet, je vais la rapporter & laiſſer l'expli-„cation ultérieure à l'intelligence du Lecteur. On „raconte qu'un jour *Michel-Ange* donna à *Marc „de Siene* le conſeil ſuivant: *Donnez toujours à „votre figure la forme pyramidale & ſerpentine, & „cherchez à la varier avec un, deux & trois.* Cette „règle, ſelon moi, renferme tout le ſecret de l'art. „Car la plus grande grace & la plus grande vie que

„ puiſſe avoir un tableau, conſiſte dans l'expreſſion „ d'un mouvement: c'eſt là ce que les Peintres ap„ pellent l'eſprit d'une compoſition. Or il n'y a „ point de forme plus capable d'exprimer ce mou„ vement que celle de la flâme du feu qui, ſelon „ Ariſtote & les autres Philoſophes, eſt le plus actif „ de tous les éléments, en ce que la forme de la „ flâme eſt la plus propre au mouvement. Car la „ flâme a un cône, ou une pointe aiguë, avec quoi „ elle ſemble partager l'air & s'élever vers ſa ſphère, „ de ſorte qu'un tableau qui a cette forme eſt le „ plus beau. "

Voilà l'oracle que M. Hogarth nous cite & qu'il s'eſt propoſé de nous expliquer. Mais comme il s'eſt trouvé des gens qui ont regardé l'explication même comme un Dédale, il m'a été permis d'éclaircir la choſe elle-même & de tirer des paſſages très-clairs de du Freſnoy attaqués par Hogarth, un fil pour nous tirer du labyrinthe.

Concevez-vous déſormais ſyſtématiquement, comme M. Hogarth l'exige, les paroles de *Michel-Ange* qui parle de la figure, & celles de Lomazzo qui parle du tableau dont il dit, que ſa beauté eſſentielle conſiſte (1°) dans la plus grande grace & la plus grande vie, (2°) dans l'expreſſion du mouvement, (3°) dans l'eſprit, & (4°) dans la belle forme? Sauriez-vous bien à quoi vous en tenir ſi un homme vous diſoit mille belles choſes

de

de Bacchus, & un autre de Sémélé? Mais, mon ami, je vais vous tirer d'embarras : je le puis ſans avoir beſoin de la perſpicacité d'un Erneſti. Conſultez le texte de Lomazzo, & liſez *figura* au lieu de *pittura*. Sous cette derniere dénomination vous aurez entendu un *Tableau*. Changez cette explication, & la difficulté diſparoît. Lomazzo & *Michel-Ange* parlent l'un & l'autre de la même choſe, c'eſt à dire de la *figure*. Conformément à la vivacité de leur imagination, ils la conſiderent tous deux ſéparément. Lomazzo peut-être la veut plus gracieuſe que ſon prédéceſſeur qui ne paſſe pas pour avoir ſacrifié aux graces. Une partie de l'obſcurité s'évanouit donc : il en ſera de même du reſte. Ce n'eſt pas à une heureuſe conjecture que je dois cette variante du texte : j'en ai obligation à la peine que je me donne ordinairement de conſulter les originaux. Pour votre commodité, je vais placer en note tout le paſſage de Lomazzo [h].

h E perche in queſto loco cade molto à propoſito un precetto di Michel Angelo non laſciero di riferirlo ſemplicemente, laſciando poi l' interpretazione, & l' intelligenza di eſſa al prudente lettore. Diceſi adunque che Michel Angelo dieda una volta queſto avertimento à Marco da Siena pittore ſuo diſcepolo, che doueſſe ſempre fare la figura piramidale, ſerpentinata, & moltiplicata per uno, doi e trè. Et in queſto precetto parmi che conſiſta tutto il ſecreto de la pittura. Imperoche la maggior gratia e leggiadria che poſſa havere una figura è, che moſtri di moverſi, il che chiamano

Je vous laiſſe le ſoin d'examiner ſi la mépriſe a été occaſionnée par la traduction angloiſe du D. Kenedy dont

chiamano i pittori furia de la figura. E per rappreſentare queſto moto non vi è forma più accommodata, che quella de la fiamma del foco, laquale, ſeconde che dicono Ariſtotele, & tutti i Filoſofi, è elemento più attivo di tutti, & la forma de la ſua fiamma è più atta al moto di tutte. Perche hà il cono, & la punta acuta con laquale par che voglia romper l'aria, e aſcendere à la ſua ſfera. Si che quando la figura haverà queſta forma, ſara belliſſima. E queſta anco ſi può ſervare in due maniere, una è che'l cono de la piramide, che è la parta più acuta ſi collochi di ſopra, & la baſe, che è il più ampio de la piramide ſi collochi ne la parte inferiore come il foco; & allhora s'ha da moſtrare ne la figura ampiezza, e larghezza come ne le gambe, o panni da baſſo, & di ſopra ſi ha di aſſottigliare à guiſa di piramide, moſtrando l'una ſpulla & facendo che l'altra ſfugga, & ſcorzi, ch'l corpo ſi torca, e l'una ſpulla s'aſconda, & ſi rilievi, & ſcopra l'altra. Può ancora la figura che ſi dipinge ſtare à modo di piramide c'habbia la baſe & il più ampio rivolto verſo la parte da paſſo; & coſi moſtrara la figura larghezza ne la parte ſuperiore, o dimoſtrando tutti doi gl'homeri o ſtendendo le braccia, o moſtrando una gamba & aſcondendo l'altra, o d'altro di figura di fiamma di foco, & queſta chiama Michel-Angelo ſerpentinata, hà il pittore d'accompagnare queſta forma piramidale con la forma ſerpentinata, che rappreſenta la tortuoſità d'una ſerpe viva quando cumina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappreſentare la forma de la lettera S. retta o la forma roveſcia, comme è queſta, S. perche allhora havera la ſua bellezza. Et non ſolamente

nel

dont M. Hogarth avoit acheté le manuſcript pour ſon uſage, & ſi le mot de *figura*, figure, a été rendu par *pittura*, tableau. Vous voyez par-là quelle influence peuvent avoir les mots qui ont une double ſignification dans les principes des beaux-arts, lorsqu'ils tombent entre les mains de certains Traducteurs. Mais ne trouvera-t-on pas, qu'en vrai étymologiſte, je donne mes conjectures pour des demonſtrations?

Selon les préceptes de Lomazzo la plus grande grace, le plus grand agrément que puiſſe avoir une figure, conſiſte en ce qu'elle paroît avoir du mouvement. Il explique en même tems ce qu'il entend par la *furia della figura*, expreſſion fort

nel tutto hà da ſervare queſta forma, mà anco in ciaſcuna de la parti. Imperoche ne le gambe quando l'un muſculo da una parte rilieva in fuori, da l'altra che gli riſponde, & gli è oppoſta per linea diametrale hà d'eſſere naſcoſto, & ritirato in dentro, come ſi vede nel piede, & ne le gambe naturali. Diceva più oltre Michel Angelo che la figura la da eſſere moltiplicato per uno doi & trè. Et in queſto conſiſte tutta la ragione de la proportione, di che trattaremo diffuſamente in queſto libro. Perche pigliando dal ginocchio al piede quella parte che è più groſſa, ſià in doppia proportione di quella che è più ſotile: & le coſcie ſtanno in tripla proportione in paragone di quella che è più ſtretta. Ora tornando à &c. Lomazzo, Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura & Architettura. L. I. c. I. p. 22.

uſitée par les Artiſtes de ſon tems & dont on ſe ſert encore. Par cette expreſſion, les Peintres de la nature en mouvement croyent encore louer une attitude vive & ſpirituelle. Mais il arrive auſſi ſouvent, qu'emportés par le préjugé & par un feu immodéré, ils donnent à ces figures des attitudes ſi violentes, ſi furieuſes, qu'on prend le mot de furie dans un ſens moins louable. Je me contente ici de ſuivre le ſens de Lomazzo; ce Critique ſemble même ſe ſervir de cette expreſſion par rapport aux ſavants airs de tête de *Polidore de Caravage* [i]; faits pour la réflexion, ou par rapport aux belles figures du *Titien* [k], peintes d'un clair-obſcur ſi vrai qu'elles ſemblent ſortir de la toile. Une autre queſtion eſt de ſavoir ſi dans cet endroit l'Auteur a adaptée auſſi heureuſement cette explication à la grace, qu'il l'en a ſéparé ailleurs [l], où il oppoſe cette *furie* & cette *grandeur* qui règne dans les tableaux du *Roſſo*, à la grace & à la gentilleſſe qu'on admire dans les compoſitions du *Parmeſan*. Il faut que chaque figure dénote de la vie & de l'eſprit. Mais autre choſe eſt l'action des Graces, quand elles préſentent la ceinture à Venus: autre choſe eſt celle des Lapithes, quand ils combattent les Centaures. Autre choſe eſt le faire du *Guide*, autre choſe eſt celui de *Lanfranc*.

„Pour

i L. II. c. 1. p. 111.
k L. I. c. 1. p. 28.
l L. VI. c. 3. p. 287.

„Il n'y a point de forme plus capable d'ex-„primer ce mouvement que celle de la flâme du „feu. — La flâme a un cône, ou une pointe „aiguë, avec quoi elle ſemble partager l'air & „s'élancer vers ſa ſphère.“ Sans aller chercher cette activité dans Ariſtote & dans les autres Philoſophes, vous la trouverez véritablement dans la pointe de la flâme qui ſe fait jour au travers de l'air. En s'élevant en cône, elle forme un beau tour pour l'attitude d'une figure. C'eſt à quoi Ariſtote n'a ſans doute pas penſé. Si Lomazzo s'eſt enfoncé ſi avant dans des raiſonnements philoſophiques ſur les objets de la grace, nous devons le lui pardonner: c'étoit le ton de ſiècle. Chaque âge a ſon caractere d'érudition; il pouroit arriver que nos neveux, admirateurs moins aveugles que nous des productions étrangeres, trouvaſſent mes objections contre une ſeule ligne ſerpentine tout auſſi ſuranées, que les réflexions de Cervantes contre la chimere des Chevaliers errants. Mais que ma diggreſſion ne vous faſſe pas oublier le cône & ſa pointe.

„En donnant cette forme à une figure, vous „lui imprimez la bonne grace; & c'eſt ce que „vous pouvez faire de deux manieres. Premiere-„ment en plaçant en haut le cône de la pyramide „qui eſt la partie aiguë, ſecondement en mettant „en bas la baſe ou la partie large de la pyramide,

„ comme on le voit à l'égard du feu. Alors la figure „ au moyen de ſon ajuſtement décrit une grande cir- „ conférence au niveau des pieds, ou vers les parties „ d'en bas, & diminue en montant comme la pyra- „ mide. Ici elle montre une épaule & fait baiſſer „ ou raccourcir l'autre; car le corps ſe tourne, „ & une épaule s'enfonce, à meſure que l'autre „ ſort." — Leonard de Vinci enſeigne-t-il autre choſe? Il eſt vrai, il ne parle pas de pyramide, avec quoi les Critiques d'aujourd'hui comparent bien plus convenablement les groupes entiers [m]. M. Hogarth qui ne touche point du tout cet article dans ſon livre, nous met la choſe ſous les yeux dans le grouppe avancé de ſa ſeconde planche à main droite, où l'homme ſe tourne vers les autres figures & met le doigt ſur ſa montre.

„ L'on peut auſſi tenir la figure que l'on peint „ comme une pyramide renverſée — alors la figure „ ſe préſente en haut dans ſa largeur avec ſes deux „ épaules, ou bien ayant les deux bras étendus; „ elle ſe montre encore ayant une jambe avancée „ & l'autre raccourcie, ou de quelque maniere „ ſemblable, tel qu'un habile Peintre le juge à pro- „ pos." — L'attitude & la drapperie de l'Apollon du Belvedere ont fourni à M. Hogarth la matiere de cette remarque.

„ Mais

[m] V. Chapitre XX. p. 251.

„Mais il y a deux eſpeces de pyramides: l'une „eſt droite, comme celle de St. Pierre de Rome, „nommée la pyramide de Jules-Ceſar. L'autre „eſt avec des inflexions comme la flâme, & c'eſt „à celle-là que *Michel-Ange* donne le nom de ſer-„pentine." — Comme ce dernier mot ne donne qu'une idée acceſſoire de la pyramide même, nous laiſſerons le ſoin à l'Artiſte de ſe juſtifier là deſſus envers les Mathématiciens.

Par la forme ſerpentine de la derniere eſpece, on nous offre la courbure d'un ſerpent vivant quand il rampe & en même tems la forme de la flâme qui l'élance. Il n'eſt queſtion ici que d'une ſeule figure. Le terme *accompagnare*, qui indique la propriété ſerpentine de la pyramide, ne nous obligera pas de ſuivre M. Hogarth & de nous repréſenter ſous divers aſpects la pyramide & la marche du ſerpent. Nous ſavons tous comment le ſerpent rampe * & comment la flâme s'élance: on nous permettra même de recourir à Lomazzo pour trouver dans le mouve-

* M. Parent a pris la peine de calculer le mouvement du ſerpent. "Il y a, dit-il, trois ſortes de rampements. „La premiere eſt celle des vers & des limaçons, & ne „conſiſte qu'à s'allonger & à ſe racourcir. Les deux „autres ſont propres au ſerpent, par ondes verticales & „par ondes horizontales. La derniere eſpece eſt pour le „ſerpent qui ſe meut dans l'eau." *Du Rampement des Animaux*, dans les Eſſais & Recherches de Mathématiques & de Phyſique. Tome III. p. 273.

mouvement du ſerpent les lignes ondoyantes & dans l'agitation de la flâme les lignes ſerpentines de l'Artiſte anglois. Si ce n'eſt pas encore aſſez, Lomazzo nous fait préſent de la troiſieme comparaiſon. Pour expliquer les deux premieres, il veut que la figure, afin qu'elle ſoit belle, reſſemble à la lettre S ou à une *ſ* renverſée.

Voilà donc cette *ſ* devenue en vogue parmi les Artiſtes, mais ſeulement par comparaiſon; & le Peintre facile qui décore de figures un Payſage ne voudroit peut-être pas s'en paſſer pour beaucoup de choſes. Celui qui ſe propoſeroit de compoſer un livre là deſſus, trouveroit les matériaux dans Lomazzo. — Mais notre *ſ* a manqué de nous faire oublier le ſerpent pour l'attitude du corps: il faut croire que ce reptile, ſi l'ondulation ne prend pas ſa place, conſervera ſes droits pour la même tournure des membres. Jusqu'ici il a été queſtion de l'attitude d'après les lignes d'inflexion: écoutons auſſi Lomazzo ſur cette marche circonflexe des parties.

„Il s'agit d'obſerver cette forme non ſeulement „dans le tout en général, mais encore dans chaque „partie. C'eſt à dire quand un muſcle des jambes „ſe montre & s'avance ſur une partie, il faut que le „muſcle oppoſé ſe cache & s'enfonce.“ — Ces paroles indiquent-elles autre choſe que le précepte de l'agréable tournure des membres & des contours indiqués par les muſcles?

Enfin

Enfin il nous reſte encore à expliquer l'expreſſion myſtérieuſe de *Michel-Ange* au ſujet de la *variété de la figure par un, deux & trois.* Lomazzo a effleuré ce que Hogarth a entierement paſſé dans le chapitre des proportions. "Du genou jusqu'au „pied, dit le Critique italien, la partie la plus épaiſſe „eſt le double auſſi large que la partie la plus mince, „& la partie la plus forte des cuiſſes eſt à la partie „la plus foible, ce que trois eſt à un." —

Je ne ſais ſi vous avez lieu d'être bien ſatisfait de ces explications. Elles reſſemblent aſſez aux notes ſans texte de notre Rabener: du moins c'eſt toujours un travail ingrat d'être obligé de revenir ſouvent ſur le même ſujet. Je ſuis perſuadé que Lomazzo auroit pu nous dire tout cela beaucoup mieux ſans le texte de *Michel-Ange*, en ſe bornant uniquement à l'obſervation de la nature & des beaux ouvrages de l'art. C'eſt une tâche que du Freſnoy paroît avoir remplie: il n'y a que M. Hogarth qui s'en tient au ſens myſtique de l'Artiſte florentin. Rien ne l'arrête, pas même les paroles de Lomazzo, pour nous aſſûrer nettement: Que cette règle donnée depuis longtems par *Michel-Ange*, avoit été un myſtere jusqu'alors, & qu'on lui avoit donné un ſens tout contraire.

CHA-

CHAPITRE LIX.

Obligation de l'Artiſte de ſe rendre compte à lui-même.

Le premier regard que je jette ſur l'eſquiſſe du tableau que vous m'avez envoyé, mon cher ami, me décèle la nature. Il n'y a que les acceſſoires du payſage d'une ordonnance hiſtorique qui m'empêchent d'en connoître d'abord le ſite. Je vois pluſieurs tombeaux ruinés s'élever du milieu des ronces & des orties. Un monument auprès duquel on arrive par un chemin que des ouvriers viennent de nétoyer, frappe mes yeux; c'eſt une petite colonne, ſurmontée de la figure d'une ſphere & d'un cylindre. Des ſignes caractériſtiques, éclairés de la lumiere principale, me rappellent une petite avanture rapportée par l'Orateur romain. Les figures qui s'avancent vers ce tombeau ſont Ciceron & ſes conducteurs de Syracuſe. Je ne chercherai point d'autre nom à la ville que je vois dans un lointain modéré, ſachant une fois que la colonne que la figure principale montre aux autres, eſt le monument d'Archimede.

Vous voulez ſavoir mon ſentiment ſur cette eſquiſſe, vous voulez que je vous réſume mes arguments en faveur de la belle nature & de ſon imitation.

tion. — Cette comparaiſon de mes principes avec la belle nature ſera plus avantageuſe à mon ouvrage, que mon jugement de l'eſquiſſe en queſtion ne ſera utile à votre Artiſte. Pour cette comparaiſon je prierai mes Lecteurs de la faire, & pour le jugement que vous me demandez, je vous rappellerai une maxime que j'ai tirée de votre lettre. Que l'Artiſte ſoit toujours dans la diſpoſition de ſe rendre compte à lui & aux autres. —

Au déclin du jour une lumiere agréable pour l'effet fait naître l'envie à votre Artiſte de deſſiner une plaine qui paroît abandonnée aux caprices de la nature du moins dans les côteaux les plus voiſins couverts de buiſſons. A quelques traits près, le ſite lui offre déja les maſſes & les grandes parties. Quelques groſſes pierres ſe convertiſſent en tombeaux & les rehauts de la craye font ſortir du ſein des brouſſailles, le monument que votre Artiſte, qui s'eſt rappellé les conſeils que je lui ai donnés plus haut [a], vous a nommé le tombeau d'Archimede. Voilà le premier pas de l'Artiſte échauffé par le ſpectacle de la nature.

Vous le conduiſez plus loin. Vous voulez qu'il ſache exactement le trait d'hiſtoire qu'il a deſſein de repréſenter [b]; qu'il médite toutes les circon-

a V. Chapitre XXXI. p. 418.

b V. Chapitres XXIII. & XXIV. p. 299. & 312. "Liſez le „Texte, diſoit Samuël de Hoogſtraten à ſes Eleves, lors„qu'ils

circonſtances. A l'inſpection du premier deſſin de ce tableau vous avez vu qu'il y manquoit la petite colonne ſurmontée de la ſphère & du cylindre [c], ainſi que d'autres détails; vous lui avez conſeillé de faire le ſecond pas qui ſans doute auroit dû être le premier dans l'ordre des choſes, & d'être exact dans la recherche des objets. Dans le cas préſent l'Abbé d'Olivet fait connoître Ciceron à votre Artiſte. Dès ce moment le tombeau prend une autre forme dans l'eſquiſſe peinte. La circonſtance des perſonnes qui ont frayé un chemin, fournit à la compoſition des figures ſubordonnées, propres à relever Ciceron & ſa ſuite; & la partie ouverte de la vue permet au Peintre d'indiquer la ville & le rivage dans un lointain modéré. Les demandes de l'hiſtoire ſont ſatisfaites: que reſte-t-il encore à faire pour votre Artiſte? A l'exemple des habiles Peintres, il nous donne lieu de préſumer qu'il a penſé durant l'exécution de ſon tableau. Mécontent de ſon ouvrage, tant qu'il lui

„qu'ils avoient manqué le geſte de la figure. — Eh bien, „ajoutoit-il, eſt-ce là la phyſionomie du perſonnage „dépeinte dans le Texte.“ Houbraken Tom. II. p. 162.

[c] Marcellus avoit fait mettre ſur la Colonne ces deux ſignes caractériſtiques, parce qu'Archimede avoit écrit un Traité ſur la Sphère & ſur le Cylindre. A l'égard de l'axiome d'Archimede ſur les rapports reſpectifs de la Sphère & du Cylindre, voyez le Paragraphe 203. *de Wolfs Auszug aus den Anfangsgründen der Géometrie.*

lui paroît au deſſous de ſon idéal, il cherche du moins des motifs d'être content de lui-même, & muni de ces motifs il pourſuit l'exécution de ſon travail. Il cherchera à rendre toutes les beautés qui ſe préſentent dans le feu de l'exécution, ainſi que toutes celles qui ſont dans la premiere idée de ſon tableau & qui forment le réſultat de ſes principes. De cette nature eſt la deſcription de M. de *Marcenay de Ghuy* [d] d'un tableau peint par lui, repréſentant Saül qui conſulte l'Ombre de Samuël. Je ne parlerai point de ce tableau que je n'ai pas vu, je me bornerai à vous faire part de ſa deſcription que je dois à l'amitié de l'Auteur. Je ne m'étendrai donc point en louanges ſur cette eſquiſſe du tombeau d'Archimede: tout ce que je pourois dire de flatteur à votre Artiſte ſur le beau ton de lumiere, analogue à l'ordonnance des petites figures diſtribuées dans un grand eſpace, ne ſeroit pas ſi capable de l'exciter à l'imitation qu'un pareil modele d'un compte rendu à ſoi & aux autres.

Deſcription d'un Tableau d'Hiſtoire, repréſentant Saül conſultant l'Ombre de Samuël, compoſé par Antoine de Marcenay de Ghuy, 1760. Texte.

Saül alla de nuit, déguiſé, accompagné de deux hommes ſeulement, chez la Pythoniſſe d'Endor. Lui ayant

[d] L. I. des Rois, Ch. 28.

ayant demandé qu'elle lui fit voir l'ombre de Samuël, elle lui repondit: Vous ſavez que Saül a exterminé tous les Magiciens de ſes terres, pourquoi donc me dreſſez-vous un piége pour me faire périr? Il lui jura par le Seigneur qu'il ne lui en arriveroit aucun mal. Surquoi elle évoqua Samuël: mais auſſitôt qu'elle l'eut apperçu, elle s'écria: Pourquoi m'avez-vous trompée? vous êtes Saül! Ne craignez point, lui dit-il, qu'avez-vous vu? — J'ai vu un Dieu ſortir de la terre. — Et comment eſt-il fait. — C'eſt un vieillard couvert d'un manteau. Alors Saül l'ayant auſſi apperçu, le ſalua profondément & lui dit: Je ſuis dans une étrange extrémité. Dieu s'eſt retiré de moi, & je vous ai fait venir, pour que vous me diſiez ce que je dois faire. — Samuël lui repondit: Le Seigneur vous traitera comme je vous l'ai dit de ſa part. Il déchirera votre royaume, l'arrachera de vos mains pour le donner à ce David que vous haïſſez.

* * *

„Le dernier paſſage m'a fourni l'épigraphe „que j'ai miſe au deſſous du tableau pour en faci„liter l'intelligence.

Scindet Regnum de manu tua, & dabit illud proximo tuo David.

„La ſcene ſe paſſe dans une caverne, lieu pro„pre aux opérations de magie, & la réponſe de la „Pythoniſſe: *J'ai vu un Dieu ſortir de la terre*, a „déter-

„ déterminé ſur le choix de la lumiere qui éclaire le „ tableau. En effet il paroît vraiſemblable que ce „ qui détermina la Magicienne à prendre l'Ombre „ de Samuël pour une Divinité, ce fut ſans doute une „ lumiere éclatante dont elle étoit environnée.

„ Pluſieurs raiſons m'ont déterminé à ſuprimer „ le phantôme. D'abord afin d'en donner une „ plus grande idée par les effets qu'il produit; de „ plus parce qu'il eut été très-difficile de faire voir „ en même tems d'une façon avantageuſe & le „ phantôme & Saül, qui doit faire le rôle prin- „ cipal de la piéce.

„ Cette diſpoſition à facilité une oppoſition vi- „ goureuſe entre la lumiere & l'ombre, en mar- „ quant l'origine de la premiere, par la partie du „ rocher où domine la ſeconde. De plus la lu- „ miere traverſant le tableau ſur un plan parallele „ au fond a procuré le moyen naturel de le laiſſer „ en demi-teinte, afin d'en détacher plus aiſément „ les deux figures principales.

„ Suivant le Texte ſacré, Saül s'étoit fait ac- „ compagner de deux hommes ſeulement & vrai- „ ſemblablement pour lui ſervir de Gardes. Ils ſont „ placés ſur la gauche du tableau dans l'enfonce- „ ment de la caverne qui lui ſert d'iſſue: il étoit „ dans l'ordre de les mettre un peu à l'écart, com- „ me étant venus plutôt pour veiller à la ſûreté du „ Roi, que pour s'immiſcer dans cette affaire ſecrete.

„Ayant ſuppoſé que l'apparition fut de nature „à répandre une grande clarté dans cet endroit té„nébreux, on s'eſt cru autoriſé de feindre qu'une „crevaſſe du rocher donne paſſage à la lumiere, à „demi éteinte par l'éloignement, qui tombe obli„quement ſur cette partie de l'entrée qui ſert de „fond aux deux Gardes, afin de les en détacher „plus aiſément.

„Par raiſon du contraſte je leur ai donné diffé„rents âges & différentes attitudes. Le premier „paroît un jeune homme qui, par un mouvement „de curioſité naturel à la jeuneſſe, s'eſt avancé „pour voir la cauſe d'une lumiere ſi extraordinaire. „La vivacité de ſon mouvement indique qu'il a „déja vu, & que ſans changer d'attitude, il tourne „ſeulement la tête vers ſon compagnon, & lui „explique la cauſe de l'étonnement qui paroît ſur „le viſage de ce dernier. Ce que le plus jeune „reçoit de la lumiere principale ſe porte par reflet „ſur le plus vieux, & contribue davantage à le „détacher du fond.

„La Pythoniſſe, la baguette en main, regarde „le Roi & ſemble répondre aux queſtions qu'il lui „fait. Cet inſtant a paru préférable à celui où la „Magicienne lui reproche avec frayeur qu'il l'a „trompée. Il y avoit lieu de craindre que le der„nier caractere ne le diſputât à celui de Saül, & „conſéquemment ne l'affoiblit : ce qu'il falloit

„décidé-

„ décidément éviter. Saül paroît donc ſaiſi de la „ plus grande frayeur; les cheveux hériſſés, il re- „ cule d'effroi aux premieres paroles de Samuël. „ Les rayons qui partent du ſpectre à travers le „ nuage brillant qui l'environne, ſe dirigent ſur „ les yeux de Saül à quelques dégrés au deſſus de „ lui dans leur naiſſance, à deſſein d'inſpirer une „ idée plus grande de la ſtature gigantesque du „ phantôme.

„ Quant au déguiſement du Roi, il paroiſſoit „ difficile de concilier le Texte ſacré avec la né- „ ceſſité où ſe trouve le Peintre, comme le Poëte „ de mettre le Spectateur dans le ſecret de l'Acteur. „ Cependant pour ſortir de cet embarras, on a pris „ le parti d'habiller Saül en homme hors du com- „ mun, & de feindre que pour n'être pas connu „ de la Magicienne, il a attaché ſon bandeau royal „ à ſa ceinture & que ſon manteau couvroit cette „ marque de ſa dignité, avant qu'il l'ait relevé ſur „ ſon épaule depuis qu'elle l'a reconnu.

„ Quant aux acceſſoires du ſecond ordre on a „ repréſenté des caracteres magiques autour d'un „ cercle au centre duquel ſe trouvent Saül & la „ Pythoniſſe. On y a jetté çà & là des herbes „ affectées aux opérations de la magie, on y voit „ une patere remplie d'une eſpece d'eau luſtrale „ avec une branche d'arbriſſeau garnie de ſes feuil- „ les, qui a ſervi à l'aſperſion.

„De plus l'urne découverte qui eſt au côté „gauche de Saül, eſt remplie de maléfices, ou, „ſi l'on aime mieux, ſert de repaire au ſerpent qui „s'élance contre lui.

„Ce n'eſt pas ſans motif que j'ai employé ce „dernier moyen. Car, outre que les Magiciens „le mettent en uſage, ce reptile de ſa nature eſt „hiérogliphique & préſente une moralité propre „au ſujet: l'Ecriture Sainte conſidérant le ſerpent „comme l'image du péché, je me ſuis déterminé „à l'introduire ſur la ſcène, pour ſignifier que le „péché de Saül s'éleve contre lui.

„Enfin l'action ſe paſſant de nuit dans une ca„verne, on pouroit objecter l'impoſſibilité d'y pé„nétrer, & plus encore d'y arranger tant de choſes „à tâtons. Auſſi pour obvier à cette difficulté, j'ai „placé une lampe du côté de la Magicienne, dans la „forme d'un dragon dont la queue en point de dard „a procuré le moyen de l'acrocher au piton qui eſt „cloué dans le rocher. Cette lampe paroît avoir „été éteinte le moment qui a précédé l'apparition „dans la vue de la rendre encore plus effrayante.

„La chauve-ſouris & les araignées ſont d'autres „petits acceſſoires, qui ſans troubler l'unité de „viſion ſervent à alléger les maſſes de l'antre, où „l'on oſe dire qu'elles ont droit de bourgeoiſie *.“

Un

* Qu'on me permette de rapporter ici la deſcription d'un tableau qui repréſente le même événement. L'on y verra

Un tableau éclairé d'une lumiere ſi extraordinaire, préſente à l'exécution les plus grandes difficultés; pour les vaincre il faut un Artiſte capable de ſaiſir toutes les fineſſes du coloris, toute l'intelli-

verra la confirmation de cette maxime, qu'un Peintre, homme de génie, peut traiter un ſujet rebattu, & pourtant lui donner un air neuf & piquant. Un Connoiſſeur éclairé, M. Kreuchauff, Auteur du Catalogue du Cabinet de Tableaux de M. Winkler, nous a déja donné de ce tableau une deſcription dont le précis va ſervir de baſe à la mienne. Ce morceau, compoſé de quatre figures, eſt de M. Oeſer, Profeſſeur de l'Académie de Deſſin établie à Leipzig. La ſcene repréſente un réduit obſcur; l'Ombre de Samuël a diſparu, après avoir prononcé l'arrêt de Saül. Ce Prince, que les paroles du Prophete ont frappé de terreur, eſt étendu par terre. La Pythoniſſe effrayée accourt à ſon ſecours. Ici le Peintre s'eſt écarté de l'uſage ordinaire: il a repréſenté la Magicienne belle & bien faite, le front orné d'un bandeau rayé, ſurmonté d'une pierre précieuſe, & l'épaule droite parée de ſa ceinture magique qui flotte le long de ſa robe. Les yeux fixés ſur Saül, elle porte un flambeau dans une main & elle tient l'autre levée. L'un des confidents du Roi, eſt à côté de la Pythoniſſe; ſon air irrité indique qu'il veut la rendre reſponſable du malheur qui vient d'arriver. L'autre tâche de relever ſon Maître, caractériſé par la hauteur de ſa ſtature. Sur la gauche du premier plan eſt un vaſe de terre rempli de charbon; le braſier éclaire les deux figures dont l'une eſt couchée à terre & l'autre courbée. Un lit de repos & quelques têtes de mort, ſont les acceſſoires qui ornent ce tableau, d'une ordonnance ſimple & d'une couleur chaude.

gence du clair-obſcur de *Rembrant*, il faut un Maître en état de joindre le ſavoir à la facilité de la main, le feu de l'imagination au ménagement des tons. Je ne conſeillerois pas, mon cher ami, à votre Artiſte de traiter trop tôt un pareil ſujet. Si jamais il vouloit tenter l'entrepriſe, je lui recommanderois l'inſpection des Diſciples d'Emmaüs de *Rembrant*, morceau gravé à l'eau forte par *Arnold Houbraken* [f]: l'économie de ce tableau lui offrira des dégrés plus facile à monter.

Ce ſujet eſt un morceau de nuit. Les Diſciples ſont aſſis à table, ou plutôt l'un s'eſt levé avec précipitation. A la fraction du pain ils ont reconnu le Sauveur qui vient de diſparoître à leurs yeux. Tous deux ſaiſis d'étonnement regardent le ſiége que leur divin Maître venoit d'occuper. Les mains levés de celui qui eſt aſſis couvre presque la flâme de la lumiere placée entre les deux Diſciples.

L'Artiſte penſeur & le Connoiſſeur judicieux comparent les productions des grands Maîtres les unes avec les autres & avec la nature: leur eſprit intelligent pénètre dans les principes qui leur dévoilent les motifs, pourquoi le grand Peintre a procédé ainſi & non pas autrement dans ſes ſavantes attitudes, dans ſa belle ordonnance & dans ſes tons ſédui-

f Schouburgh, Tome I. p. 258.

ſéduiſants du jour. Qu'y a-t-il donc de plus raiſonnable ſinon que chaque Peintre ſoumette ſon propre ouvrage à ſon propre examen? S'il ne s'entend pas lui-même, comment peut-il ſe flatter d'être entendu des autres? Comment veut-il qu'on trouve la belle nature & la juſteſſe des penſées dans ſa compoſition, ſi, avant de ſe mettre à l'ouvrage, il ne s'eſt pas rendu ſon ſujet familier. —

Cette courte deſcription renferme dans une marche naturelle les principes les plus eſſentiels de l'art, que je recommande, mon ami, à la réflexion de votre Artiſte. Je mettrai fin à ces Réflexions par le tableau de l'Artiſte parfait. Si votre Eleve veut le conſidérer comme une répétition des traits avec leſquels j'ai caractériſé l'heureux Imitateur & l'Artiſte homme de mœurs, je ne m'y oppoſerai point: je croirai toujours que l'original de celui-là eſt plus difficile à trouver que les modeles de ceux-ci. Je ne prétens offenſer perſonne par mes doutes: je voudrois qu'on me montrât que je me ſuis trompé. Que je ſerois charmé d'être refuté par des perfections, lors ſurtout que j'ai craint de trouver des imperfections!

CHAPITRE LX.

Caractere de l'Artiſte parfait.

L'Artiſte que je cherche a l'eſprit ouvert aux ſentiments les plus nobles: l'ame honnête, il ſuit l'impulſion de la nature. Le feu de la jeuneſſe l'auroit entraîné à faire des tentatives inutiles dans l'art, & ces eſſais, dénués de correction dans le deſſin & de beauté dans les proportions des parties au tout, n'auroient pas manqué de trouver des admirateurs. Il ſait modérer ce feu, pour marcher d'un pas plus ſûr & plus ferme. Deſſine-t-il à l'académie, il prend pour guide la correction & la grandeur de *Michel-Ange*. De crainte pourtant de devenir dur, il cherche à épurer ſon goût à l'école de l'Antique, à celle de *Raphaël* & de la belle nature. Inſtruit à ces écoles, il ſait donner à ſes airs de tête l'expreſſion de la piété & du raviſſement, de la majeſté & de la grandeur d'ame, de la réflexion & de la gravité, de la gentilleſſe & de la grace: il ſait donner aux phyſionomies de ſes perſonnages les traits fins du badinage. Sa belle ame, toujours ſur ſes gardes contre les inſinuations de l'orgueil, ne lui permet pas de tirer vanité de ſes avantages. Souvent il ſe déplaît à lui-même, & l'expérience augmente en lui la conviction ſi

rare

rare chez la plupart des Artiſtes, qu'il n'a pas encore ſaiſi l'accord de la variété dans l'art, qu'il n'a pas encore atteint le point de perfection où il peut arriver. Emule de *Raphaël*, il aſpire à être non ſeulement ce qu'il étoit, mais encore à ce qu'il auroit voulu être: pour ſe perfectionner, il tente toutes les voies. En entrant dans la carriere de l'art le *Titien* lui a plu, en avançant dans la même carriere il lui plaît encore: il l'a rencontré ſur les traces de la nature. Loin de ſe croire abaiſſé par la recherche des couleurs & par le mélange des teintes, il enviſage cette connoiſſance comme eſſentielle pour produire l'effet du tableau. Séduit par la grace enchantereſſe du *Correge*, par la magie irréſiſtible du clair-obſcur de tant de Flamands, il aſpire à la belle Peinture par excellence, à la ſcience des rondeurs, à l'art des reflets; il lutte avec la nature elle-même. *Rubens*, par la majeſté de ſon ordonnance, lui a ouvert un champ plus vaſte. Non ſeulement il oſe ſuivre cette nouvelle route, mais encore, prenant l'antique pour conducteur, il y avance d'un pas ferme. A chaque trait qu'il forme, ſon feu ſoutenu, en ſuivant l'enthouſiaſme, ſuit en même la voix douce des Graces. Maintenant il poſſéde la perfection de ſes devanciers, mais il la poſſéde dans un goût qu'il s'eſt approprié, & qui, ſans s'y être aſſervi, ſans tomber dans la maniere, eſt toujours une imitation de la nature.

La

La grace, la sérénité qu'il cherche, qu'il choisit, qu'il feint dans les objets de son imitation, s'est répandue sur son esprit. Fertile & infatiguable, il cherche à réaliser les beautés idéales dont le témoignage des Anciens réveille l'idée dans ses sens. Le sublime & le beau sont seuls capables de nourrir son esprit: & son esprit est aussi beau que son cœur est bon. Plein de complaisance, il instruit ses Eleves dans les secrets de son art, & il regarde cette instruction comme un devoir à l'égard de la société. Chef d'une école digne de lui, il nous console enfin de la perte des ouvrages de Peinture des Grecs.

Fin du Tome second & dernier.

TABLE

HIST. OF ART OXFORD

TABLE
GENERALE DES DEUX VOLUMES.

A.

Abraham. Repréſentation du ſacrifice d'Iſaac II. 120. &c.

Acceſſoires. Comment on doit traiter les acceſſoires dans un tableau, 173. 275. &c.

Accidents. Ce qu'on entend par accidents, 262. II. 164. en quoi ils contribuent à la liaiſon des parties. II. 136. emploi des accidents 146. 163

Accord. L'accord ou l'harmonie de la lumiere & de l'ombre, 7. II. 141. &c.

Addiſon, 33. *Remarque.* 35. *R.* II. 3

Admiration. Ce qui l'excite 9

Agricola, Louis, caractere de ſes Payſages, 370

Albane, François l', 19

Alberti, Leo-Baptiſta, ſa diviſion de la Peinture, 140. R. ſes penſées ſur le ſilence & l'économie des figures dans un tableau, 287. ſon *Traité de la Peinture* recommandé, 290. ſon jugement ſur le mouvement des figures, II. 80. &c.

Aleſſio de Marchis, Payſagiſte, 368

Algarde, Alexandre l', Sculpteur rend ſupérieurement bien les enfants, 19. 87. 91. II. 65. 75

Allégorie. L'Allégorie doit ſa naiſſance dans les arts au beſoin de perſonnifier une idée abſtraite, 472. &c. les Artiſtes s'en ſervent pour exprimer les Attributs des Divinités païennes, 440. &c. & ſouvent auſſi, quoiqu'avec moins de ſuccès, pour rendre les propriétés de notre Religion, 441. Ce qu'on exige de l'Allégorie, ibid. & 442. l'ignorance du Spectateur

teur d'un Tableau prête ſouvent à l'Allégorie une obſcurité qu'elle n'a pas, 445. jugement de du Bos ſur l'Allégorie, 449. exemples de l'heureux emploi de l'Allégorie, 455. &c. les Poëtes & les Peintres peuvent inventer de nouveaux perſonnages allégoriques, 457. &c. difficultés de bien traiter des compoſitions toutes allégoriques, 459. Céſar Ripa en a donné une explication, 462. &c. l'on doit être circonſpect dans l'uſage de l'Allégorie, 465. quels édifices ne peuvent ſe paſſer de l'Allégorie, 466. avantage qu'a le langage des paſſions ſur l'Allégorie 469 &c.

Amberger, Chriſtophe, caractere de ſes tableaux, II. 60

Américain. Chanſon d'un Américain ſur une Couleuvre, 110. l'impreſſion que fit ſur un Américain le St. Michel de Raphaël II. 127. R.

Amitié des couleurs, II. 140. 149

Anatomie. La connoiſſance de l'Anatomie eſt néceſſaire au Peintre 77. 254

Angle de réflexion. Ce qu'il y faut obſerver par rapport aux reflets II. 150

Anguiſciola, Sophonibe, 72

Antique. Ce qu'on entend par l'Antique, 63. R. Ce qu'il nous enſeigne, *ibid.* comment on peut combiner la beauté idéale de l'Antique avec la belle nature, 64. 79. l'Artiſte doit ſe former le goût ſur l'Antique, 81. ſentiment de Laireſſe & de l'Académie de Paris ſur l'imitation de l'Antique 89. II. 14. &c.

Antiques. Les Plâtres faits ſur les Antiques ſont indiſpenſables, II. 6. François I. en fit venir en France *ibid.*

Apelle, quelle Beauté lui a ſervi de modele pour ſa Vénus 70

Apollodore, mérite de ce Peintre par rapport au coloris 42. II. 209

Architecture. Quelle eſt la ligne de beauté de l'Architecture II. 389

Arioſte. Deſcription d'un port de ce Poëte 378. R.

Armenini. Sentiment de cet Auteur ſur la beauté, 15. & ſur l'utilité des meſures, II. 22. &c. jugement qu'il porte de Vaſari 30

Artiſte. Cauſe du peu de confiance de l'Artiſte aux règles, 45. il doit avoir des mœurs 124. 132. &c.
Arts. Apologie des Arts en général. II. 2. &c. le progrès des Arts a ſes gradations 10
Aſſelyn, Jean, caracteres de ſes Paſtorales & de ſes Payſages 22. 335
Attitudes. Il ne faut pas répéter la même Attitude dans pluſieurs figures d'un tableau, 236. il faut que l'Artiſte varie ſes Attitudes d'une maniere libre 257
Audran, Gerard, ſon ouvrage ſur les proportions, II. 35. donne des raiſons plauſibles de l'alongement des membres de quelques ſtatues de marbre 45

B.

Babylone. Jugement porté ſur les jardins de Babylone repréſentés ſuſpendus en l'air dans les Tableaux 181
Bakhuiſen, Ludolph, grand Peintre de Marines 376
Balechou, Jean, habile Graveur II. 92. 257
Baldinucci, Auteur des vies des Peintres italiens, 198. R. ſes réflexion ſur les progrès lents des Payſagiſtes, 330. comparaiſon qu'il fait des Coloriſtes II. 232
Balen, Henri van, a peint les figures dans différents Payſages de Jean Breughel 357
Barbaro, Daniel, Auteur d'un Traité de la Perſpective, II. 24. R. rend juſtice au mérite d'Albert Durer *ibid.*
Baroche, Frederic le, excellent dans l'expreſſion de la piété 300. II. 128
Baſſan, Jacques le, ſon bon goût de couleur II. 244
Batteux, l'Abbé, 12. 43. 56. 109. 112. 422. II. 270. 273. 280
Beau. Remond de Saint-Mard appelle le Beau le Bon embelli, 12. le Beau ſuppoſe toujours le Bon, 13. il ſuppoſe également la juſteſſe, *ibid.* l'imitation du Beau eſt un moyen de parvenir à l'expreſſion ſenſible de la perfection 29
Beauté. Ce que c'eſt que la Beauté, 8. 16. ce qui releve la Beauté, 9. on juge la Beauté du corps humain d'après ſes rapports avec les ſtatues antiques 90

Beautés accidentelles. Comment l'Artiſte doit traiter les Beautés accidentelles. 150.

Beich, Jean-François, caractere de ſes Payſages 371

Bellino, Jean, caractere de ſes tableaux II. 218. &c.

Bellucci, Antoine, a oppoſé les clairs aux clairs 473

Berghem, Nicolas, caractere de ſes Paſtorales, 42. 335. 379. deſcription d'un de ſes tableaux 415

Bergen, Dieterich van, caractere de ſes Paſtorales 334

Bernini, Laurent, la Vénus de Medicis lui ouvre les yeux ſur les beautés de la nature, 62. ſa force dans le jet varié des plis, 91. s'il a rendu juſtice à Claude Perrault 128

Bloemen, Jean François van, dit *Horizon,* caractere de ſes Payſages 374

Bloemen, Pierre van, dit *Standart,* Peintre de Batailles & d'Animaux, ſurtout de bêtes à cornes 337

Blond, ou *Blon, Jean Chriſtophe le,* deſcription d'un de ſes Deſſins, 78. ſa diſtribution des couleurs II. 198. R.

Bologne, Jean de, Sculpteur, ſon Enlevement d'une Sabine, 473. ſa maniere II. 69

Bolſwert, Schelte à, très-habile Graveur, & très-ſavant dans l'entente du clair-obſcur II. 145

Bon, différentes ſignifications de ce mot, 9. 10. dans les ouvrages de l'art l'idée de bonté eſt exprimé par le terme de juſteſſe, 11. le beau renferme le bon, 12. un caractere moralement mauvais peut être pittoresquement bon 292

Boonen, Arnold, Peintre de morceaux de nuit 411

Borcht, Pierre van, ancien Payſagiſte 356

Bos, l'Abbé du, excellent Critique 174

Both, André, liberté de ſes traits même dans le ſoigné II. 268

Both, Jean, caractere de ſes Payſages 323. 352

Bouchardon, Edme II. 68

Boucher, François, eſt gracieux dans ſes ſujets d'enfants, 21. 391. comparaiſon de ſes Paſtorales avec les Eglogues de Fontenelle 349

Bouclier. Le Bouclier d'Achille conſidéré ſelon les règles des trois unités 151

Bourdon, Sebaſtien, caractere de ſes Payſages 349
Bourguignon, V. *Courtois*.
Bout, Pierre, ce qu'il a peint 380
Bramer, Leonard, chez qui il puiſa ſon clair-obſcur II. 243
Brand, Chriſtian Hilfgott, Payſagiſte 369
Bras. Embelliſſement de l'avant-bras 76
Brandi, Domenico, Peintre d'Animaux 339
Breda, Pierre van, ſa maniere de repréſenter les chevaux II. 150
Bréenberg, Bartholomé, caractere de ſes tableaux, 322. beau tableau de ce Maître 394. R.
Brekelenkamp, Quirin van II. 250
Breughel, Jean, caractere de ſes Payſages 355. 356. 357. II. 166
Breughel, Pierre, Payſagiſte 356
Bril, Paul & Matthieu, Payſagiſtes, 355. caractere de leurs Payſages, 356. ce qu'il y a à craindre en imitant leur maniere, 360. caractere des tableaux de converſation de *Paul* 386
Brinkmann, Philippe Jerôme, Payſagiſte 175. 369
Broer, ce qu'il a peint 380. II. 168
Brouwer, Adrien, caractere de ſes figures 132. 133
Brun, Charles le, ſes Batailles d'Aléxandre 32. ſa Tente de Darius II. 124
Buonaroti, Michel-Ange, ſon Bacchus II. 64. ſon modele d'un Hercule ſemblable au Torſe, 66. le *Pontorme* a peint une Vénus d'après ſes Cartons, 76. il a trop prononcé les muſcles, 77. leur a donné trop d'uniformité, au jugement de Leonard de Vinci, 78. comment le Parméſan a profité des deſſins de Michel-Ange, 82. s'oppoſe au mauvais goût introduit à Rome de peindre avec de l'or 217
Buſſy, Comte de, ne veut pas qu'on diſe les tems héroïques 423

C.

Cabel, Adrien van der, caractere de ſes Paſtorales & de ſes Payſages, 337. a gravé à l'eau forte 352
Cagliari, Paul, dit *Veroneſe*, a profité de l'ordre des plis d'Albert Durer & de Lucas de Leide,

Leide, 50, bleſſe les unités dans un tableau, 159, caractere de ſes tableaux, II. 228. &c.
Cagliari, Carletto 184
Campen, Henry van, dit *le muet*, Payſagiſte 378
Caracteres des Divinités de la Fable 282
Carrache, Annibal, ſoutenoit que trois grouppes ſuffiſent dans un Tableau hiſtorique, 284. Alberti diſcute ce principe 289
Carrée, Abraham 412
Carricatures. Sous quel point de vue on doit les enviſager II. 300
Carriera, Roſalba 72
Caſtiglione, Benèdetto, caractere de ſes tableaux d'Animaux 336
Caton, Marcus Porcius, quelques unes de ſes actions propoſées comme ſujets de peintures 296. &c.
Caylus, Comte de, a généralement bien mérité des Beaux-Arts, 196. donne de nouveaux ſujets de Peinture & de Sculpture 312
Cephiſodore, fils de Praxiteles, avoit ſu donner de la moleſſe au marbre 87
Chardin, Jean Baptiſte-Simeon, grace & naïveté dans ſes jeunes Garçons & ſes jeunes filles 21. 391
Chutes d'eau, diſpoſition des Chutes d'eau 333. 343. &c.
Cigniani, Charles, caractere de ſes ouvrages, 97. caractere de ſa bienfaiſance 127. R.
Cimon de Cléone 234
Circulaire, pourquoi la forme circulaire plaît, 271. comment Rubens, au ſentiment de de Piles, s'eſt ſervi de la forme circulaire pour l'ordonnance de ſes tableaux *ibid.*
Clair-obſcur. Principe du clair-obſcur, II. 137. 147. ne doit pas être confondu avec la lumiere & l'ombre, 140. 144. a été obſervé par les grands Graveurs, 145. cas de l'ordonnance du clair à l'obſcur & reciproquement, 160. explication du clair au clair, & de l'obſcur à l'obſcur, 161. comment un jardinier peut obſerver le clair-obſcur 210
Clair-obſcur, le Chiaro-ſcuro des Italiens, ſignification de ce mot quand on parle de deſſin & de griſaille II. 212
Cléomene, fils d'Apollodore d'Athenes 84

Cock, Jerôme, vieux Payſagiſte 356
Coloris, partie eſſentielle de la Peinture, 140. ce qu'on exige pour la connoiſſance du coloris, II. 135. &c. la bonté du deſſin ne doit pas faire négliger le coloris, 209. de l'hiſtoire du coloris 211. &c.
Compoſition, partie capitale de l'art, 140. de quelle maniere on la diviſe *ibid.*
Coninxloo, Gille, Payſagiſte, 355. a peint des tableaux de converſation 386
Contraſte. Néceſſité des contraſtes dans l'ordonnance, 234. expliquée par les exemples des meilleures pieces dramatiques, 235, les contraſtes ne doivent pas être exagérés 236
Contrée ſauvage, ſuſceptible d'embelliſſement 138
Convenance, exemples de la convenance, pour l'expreſſion des Paſſions en particulier, II. 108. exemples de la convenance pour l'expreſſion en général 246. &c.
Corneille, Jean Baptiſte, Auteur des Elements de la Peinture pratique II. 14
Corps. Le corps humain avec la tête d'un animal ne ſauroit plaire dans la Peinture 111
Correge, Antoine le, ſes deux fameux tableaux appellés la *Nuit* & le *Jour*, 270, ſon St. George eſt l'école de l'arrondiſſement & du relief, II. 158. ſon coloris en général 228
Coſſiau, Jodocus, Payſagiſte 373
Coſtume. Fautes contre le coſtume, comparées aux fautes contre la vraiſemblance mécanique 182. exemples touchant l'obſervation du coſtume, 183, &c. le Pouſſin a prétendu qu'on ne pouvoit pas enſeigner le coſtume, 185. exemples du coſtume d'après la Fable, 202. &c. exemples du coſtume d'après l'Hiſtoire, 215. &c. ſi la violation du coſtume eſt une faute contre l'eſſence de la Peinture, 219 & 220. ſi Rembrant s'eſt aſtreint au coſtume 218
Couleur. Quelles ſont les couleurs capitales, II. 197. &c. réflexion ſur les quatre couleurs des Anciens, 201. comment les Anciens ont cherché à

imiter le naturel avec les métaux 211
Couleur aërienne II. 55. 140
Couleur locale, ſon emploi. 95. 148. II. 148. dans quelles circonſtances la couleur locale dit plus que la couleur naturelle des corps 144
Coup d'œil, expédient pour acquérir la juſteſſe du coup d'œil II. 23. le jugement qu'en ont porté Michel-Ange & Sandrart *ibid.*
Couronne d'honneur chez les Anciens 415
Courtois, Jacques, dit le Bourguignon, fameux Peintre de Batailles, II. 166. le feu du Bourguignon comparé au fini de Wouwermans, relativement aux objets traités par leur pinceau 260
Coxie, Antoine de, Payſagiſte 363
Coypel, Antoine, 442. ſon Poëme à ſon fils ſur la Peinture II. 174. R.
Coypel, Noël, a peint les actions vertueuſes des Princes 292
Craeſbeke, Joſeph van 388. 395
Cramer, André, ſon jugement ſur l'enthouſiaſme 142
Cranach, Lucas le vieux II. 230. 231
Cranach, Lucas le jeune II. 231. R.
Crayer, Caſpar de, beau Tableau de ce Peintre II. 240. 241
Critique. La Critique raffinée & outrée eſt nuiſible dans les beaux-arts 54. 135
Critiques. Jugement ſur les Critiques dans les ouvrages de Peinture 49

D.

Dankerts, Danker, Graveur, a très-bien rendu les Tableaux de Wouwermanns II. 152
Dédale, caractere de ſes ouvrages de Sculpture II. 63. 109
Dégout. Comment certains objets excitent le dégoût dans la Peinture, 104. le dégoût outré eſt répréhenſible 105
Demi-teintes, ce qu'on entend par là, II. 170. &c. diviſion des demi-teintes, 172. par les demi-teintes on peut expliquer le *tonos* des Grecs 169. 181
Denner, Balthaſar, tête de vieille femme bien rendue 107
Deſargues, Auteur d'un ouvrage ſur la Perſpective II. 24. R.

Deſſin, partie capitale de la Peinture, 140. s'il eſt plus difficile de trouver dans la nature des modeles pour le deſſin que pour le coloris 83. ce que l'Eleve doit obſerver par rapport au deſſin II. 13
Deſtination du tableau, relativement au lieu qu'il doit occuper 267. 268
Deviſes, leur origine 446
Dibutade, Potier de Corinthe, dont la fille, nommée Corinthia, conçut la premiere idée de la Peinture, & donna à Dibutade celle de la Sculpture 41
Dieterich, Chriſtian-Guillaume-Erneſt, Deſcription d'un de ſes Payſages, 275. caractere de ſes Payſages en général, 375. a heureuſement imité le Bourguignon dans ſa jeuneſſe II. 251
Difformité, comment il faut l'éviter 103. &c.
Dignité. Dans l'expreſſion des Paſſions on doit prendre garde à la dignité & à l'élevation II. 108
Diſtribution. La Diſtribution ou l'ordonnance eſt une partie de la compoſition, 140. recherches de ſes règles, 261. des expédients dont ſe ſervoit Rubens dans la diſtribution, 270. de la diſtribution des petites parties 280
Diverſité, cauſe du plaiſir que nous trouvons dans la diverſité 9
Diviſion de l'art 140
Does, Jacques van der, a excellé dans la repréſentation des moutons 336
Dominiquin, Dominique Zampieri, dit *le* 303
Dorigny, Nicolas, ſes gravures d'après les Cartons de Hamtoncourt II. 301
Douwen, Barthelmy 412
Dow, Gerard, caractere de ſes tableaux, 402. 403. ſon école, 405. ſes morceaux de nuit 436
Draperies, ce qu'il y faut obſerver 50. 87. 91. II. 62. 83. 229. 230
Dryden, paſſage de ſa Traduction du Poëme de du Freſnoy II. 319. &c.
Duc, Jean le, ſes morceaux de converſation 388
Dughet, Caſpar, dit *le Gaſpre*, Payſagiſte, 138. caractere de ſes tableaux, 361. 362. ſes orages II. 94
Douleur, repréſentation de cette paſſion II. 110
Durand II. 179

Durer, Albert, ſes proportions du corps humain, II. 19. 20. juſtifié contre la Critique de Hogarth, 21. 42. jugement de Daniel Barbaro de Durer, 23. R. comment les Italiens ont profité de ſes ouvrages, *ibid.* & ſurtout de l'ordre de ſes plis 229

Duſſeldorf, la galerie de Duſſeldorf a une belle collection de figures antiques jettées en plâtre II. 6

Dyk, Antoine van, comparaiſon de ſes Portraits avec ceux du Titien par rapport à la carnation, 102. a peint de belles mains 396

E.

Ebauche du tableau. Le Peintre doit méditer ſon ſujet en ébauchant le tableau 106. 143

Elzheimer, Adam, caractere de ſes payſages, 353. ſa maniere de placer l'horizon 357

Enthouſiaſme. Ce que les Critiques entendent par cette dénomination, 142. ſe montre dans l'ordonnance du tableau, 143. ſentiment de M. Cramer ſur l'Enthouſiaſme *ibid.*

Equilibre. On obſerve une ſorte d'équilibre dans la diſtribution 264.277.287

Ermel, Jean-François, Payſagiſte 366

Euphranor, d'Athenes, ne s'eſt pas borné à imiter le contour de Zeuxis, 100. a peint Pâris, & comment II. 117

Eupompe, de Sycione, quel Maître il a ſuivi 79

Eurythmie, V. *convenance.*

Everdingen, Aldert van, caractere de ſes Payſages 138. 375

Exécution. Qualité d'une exécution ſpirituelle II. 249

Expreſſion. L'expreſſion ſenſible de la perfection eſt propre aux arts d'agrément, 29-136. R. le moyen d'y parvenir eſt l'imitation du beau dans la nature *ibid.*

Expreſſion des objets en général. Ce que c'eſt que l'expreſſion des objets, II. 104. comment l'expreſſion eſt le caractériſtique des Artiſtes, 227. influence de l'expreſſion ſur le ſort du tableau *ibid.*

Eyk, Jean van, II. 230

F.

Fable. Le champ de la Fable appartient au Peintre comme

comme au Poëte, 30. réflexion ſur la Fable conſidérée comme un objet de l'invention & de l'ordonnance 316
Fable du tableau, 147. ce que c'eſt, 148. doit être intelligible 207
Fabricius, Kilian, caractere de ſes Payſages 371
Fage, Raymond la, 55. II. 275
Faire. Ce qu'on entend par le Faire, 93. II. 259. &c. ſous quel point de vue le Faire n'eſt pas purement mécanique II. 248. &c.
Faiſtenberger, Antoine, caractere de ſes Payſages 371
Felibien, mérite de ſes écrits ſur les Arts 160
Ferg, François, caractere de ſes tableaux 380
Fiamingo, V. *du Queſnoy*.
Fini. Peut aiſément dégénérer en ſéchereſſe, 404. comment on peut l'animer, *ibid.* le fini n'eſt pas blâmable en lui-même II. 263. 266
Fiſcher, Pierre, Auteur du tombeau de Frederic le Sage, Electeur de Saxe II. 230
Fleurs. L'obſervation des ſaiſons dans les tableaux de fleurs eſt une convenance, 220. il en eſt de même de l'intelligence du clair-obſcur dans l'ordonnance II. 153
Fleuves, différence qu'on met à leur repréſentation, lorſqu'ils portent leurs eaux à la mer, 187. quel caractere on leur donne en général II. 68
Flink, Govaert, ſon tableau de Salomon 215
Fontenelle 20. R. 109. 464. II. 32
Foreſt, Jean, Payſagiſte 369
Formes géométriques, évitées en Peinture 241
Foulis, les Freres Foulis, libraire de Glaſgow, de concert avec d'autres Négociants de la même ville, ont fondé une école de deſſin 433
Franciſque, V. *Milet*.
Freſnoy, Alphonſe du, ſon Poëme de la Peinture, recommandé aux Artiſtes & aux Amateurs, 60. jugement de Hogarth ſur un paſſage de ce Poëme II. 318
Furies, comment on doit les repréſenter 208

G.

Galaton, Peintre ancien, a repréſenté Homere vomiſſant, & d'autres Poëtes ramaſſant ce qu'il vomit 134

Galeries de tableaux, s'il eſt bon de leur donner plus de hauteur que de largeur II. 64
Gellée, Claude, dit *le Lorrain*, grand Payſagiſte, 36. 85. 318. caractere de ſes tableaux, 318. 360. &c. avoit le vrai ton de couleur 364
Gellert, 54. 438. 466. II. 227. R.
Génoëls, Abraham, caractere de ſes Payſages 365
Geſſner, orne ſes compoſitions champêtres de ſcenes & de perſonnages de l'âge d'or, 35. fournit des modeles du naïf, 292. offre des ſujets piquants au Payſagiſte *ibid.* R.
Gheyn, Jacques de, a gravé des Payſages 357
Ghezzi, le Chevalier, ſes carricatures II. 300
Ghiſolfi, Jean, Peintre d'Architecture 417
Giorgion, George Barbarelli dit *le*, s'il n'a peint qu'avec quatre couleurs, II. 204. prépare les voies au Titien 218. caractere de ſes tableaux, 220. ſoigneux dans le choix de ſes couleurs *ibid.*
Giotto, le, a peint une Repréſentation au temple 303. &c.
Glacis, ce qu'on entend par-là II. 165. 250. R.
Glauber, Jean, bon Payſagiſte 364
Goltius, Henry, caractere de ſon deſſin & de ſa Peinture II. 80
Gool, Jean van, Continuateur de Houbraken 199. R.
Gonzalès, a peint des tableaux de converſation 388
Goudt, Henry, Comte Palatin II. 254
Goût, ce que c'eſt, 4. eſt antérieur aux règles de l'art, 31. 42. L'Artiſte doit former ſon goût ſur l'Antique, 81. le mauvais goût de certains Curieux influe ſur les ouvrages de l'art 120. II. 213. &c.
Goût du travail, en quoi il ſe montre II. 76. &c.
Grace. La Grace eſt donnée à la beauté corporelle par le mouvement harmonieux de l'ame, 16. elle complette la beauté du tout-enſemble, 18. elle fournit, par des rapports moraux, la belle expreſſion de l'ame pour les proportions des membres, 19. de la Grace dans ſa plus haute ſignification, 20. dégrés de la Grace, 25. des Artiſtes

tiſtes qui ſe ſont diſtingués dans l'expreſſion de la grace dans le plus haut dégré, 300. de la ligne de la grace de Hogarth II. 53. 285

Graces, les Anciens les ont repréſentées d'abord vêtues 210

Graff, Antoine, Peintre de Portraits 227. II. 11

Grand, jusqu'à quel point le grand charme notre imagination 319

Grappe de raiſin. Le Titien a emprunté ſa fameuſe règle de la grappe de raiſin pour les grouppes 249. II. 155

Graveur. Le Graveur doit s'attacher à rendre le caractere de l'original, II. 253. &c. il a beſoin d'un eſprit fléxible & d'une main facile 254

Greſham, Thomas, ce qu'on raconte de lui 427

Greuze, Jean-Baptiſte, ennoblit ſon genre 133. 391

Griffier, Jean & Robert, ont peint des vues du Rhein 367

Grouppes. Le Titien explique la diſpoſition & le ton de lumiere des grouppes par la grappe de raiſin, 249. on les compare auſſi aux cônes & aux pyramides, 251. examen des grouppes d'après le naturel, 254. &c. on peut les lier ſouvent par des objets en apparence diſperſés, 256. combien il faut de grouppes pour un tableau d'Hiſtoire 284

Groupper, Méthode pour apprendre à groupper 253

Gyze, Pierre, bon Payſagiſte 360

H.

Haenſbergen, Jean van, ſa maniere dans le goût de Poelenbourg 411

Hamerani, Albert, fameux Médailleur II. 70.

Hanneman, Adrien 73

Harmonie. Exemples de l'harmonie imitative, II. 251. &c. de l'harmonie imitative relativement au Graveur, 253. 257. expliquée par quelques Gravures de Wille & d'autres Maîtres 255

Hedlinger, Jean-Charles, célèbre Médailleur II. 70

Heemskerk, Martin, caractere de ſon deſſin II. 79. 80

Hellenbreker, Théodore, ſes tableaux de Marché & de figurines 347

Hercule 447. II. 63. 66. 126

Hermeracles, ce qu'on entend par-là 447

Heus, *Jacques de*, bon Payſagiſte 378
Hieroglyphes. Les hieroglyphes ne figurent guère bien dans les Arts d'imitation, 445. ſont bannis des deviſes *ibid.*
Hiſtoire. L'étude de l'Hiſtoire eſt une ſource inépuiſable pour la Peinture, 291. de l'Hiſtoire ſacrée 299 &c.
Hoet, *Gerard*, Peintre de Genre dans le goût de Poelenbourg 411. 426
Hogarth, *Guillaume*, refutation de ſa Critique d'Albert Durer, II. 19. 41. Examen de ſes réflexions ſur la ligne de la beauté & de la grace, 281 &c. éloges de ſes ouvrages, 299 &c. examen de ſa Critique de Raphaël, 301. ſon Analyſe de la beauté, 302 &c. ſon jugement ſur quelques Critiques, 315 &c. ſes éclairciſſements de la règle de Michel-Ange 317
Holbein, *Jean*, II. 284
Hollar, *Wenceslas*, II. 256. 284
Homere, eſt riche en images pour le Peintre, 34 &c. il faut de la diſcrétion pour peindre ſes Allégories 121 &c.
Honthorſt, *Gerard*, II. 240
Horace, 36. 49. 51. II. 70. 100. 280
Horiſon, ou point de vue dans un tableau, il ne peut y avoir qu'un horiſon, 169. avantages de l'horiſon bas 268. 269. R.
Houbraken, *Arnold*, Continuateur de van Mander 198. R.
— *Jean*, Graveur II. 24
Huchtenbourg, *Jean van*, Peintre de Batailles II. 167
Huiſman, *Corneille*, Payſagiſte, heureux dans la maniere de rendre les collines ſablonneuſes 363
— *Jean van*, Payſagiſte, 365. un des plus grands Peintres de fleurs II. 153
Hume, *David*, ſes Réflexions ſur les Métamorphoſes d'Ovide 177

I.

Jannek, *françois-Chriſtophe*, Peintre d'Hiſtoire & de Converſation 432
Janſens, *Abraham*, Peintre d'Hiſtoire II. 111. 240
Jardin, *Charles ou Karel du*, Caractere de ſes Paſtorales & de ſes Payſages 22. 274. 323. 330. 336
Jardins. Réflexion de l'Abbé Laugier ſur les Jardins II. 215
Idéal, v. *le Vrai idéal*.

Jeaurat,

Jeaurat, Etienne, 391
Jets de Cire, pourquoi ils nous touchent ſi peu 20
Jeuneſſe. La jeuneſſe eſt en poſſeſſion de la Grace 27 &c.
Jeux des Grecs. Ils donnoient la perfection au corps 74
Imagination. L'imagination ſe plaît à la contemplation du beau, 30. elle aime le grand, le neuf, l'extraordinaire, 40. diſcours d'Addiſſon ſur le plaiſir de l'imagination *ibid.*
Imitateurs. Caractere des heureux imitateurs 94. 273
Imitation, ſes limites, 81 &c. de l'imitation ſervile, *ibid.* de l'heureuſe imitation 94 &c.
Incorporel. Dans quel cas le Peintre peut perſonnifier des êtres incorporels 139
Inégalité. L'inégalité des objets eſt une partie néceſſaire dans l'Ordonnance 232
Intérêt. C'eſt un défaut dans l'Ordonnance d'un tableau quand l'intérêt eſt partagé 267
Invention, ce que c'eſt, 139. 140. diviſion de l'invention en poëtique & en pittoreſque, *ibid.* 144. 146. R. comment on la ſépare de l'Ordonnance, 141. l'invention pittoreſque ou l'ordonnance n'adopte que ce qui eſt ſuſceptible d'un bel effet 147 &c.
Jordaens, Jacques, 278. II. 240
Jordane, Luc, jugement ſur un de ſes tableaux, 256. ſon tableau d'Hercule & d'Omphale 445
Jour. Ce que c'eſt, II. 144. unité néceſſaire des jours 169
Jouvenet, Jean, 257. 464
Jule-Romain, v. *Pippi.*

K.

Kerrinx, Alexandre, Payſagiſte 360
Klerk, Henri le, a peint les figures dans des Payſages de Jean Breughel 358
Knipberghen, Payſagiſte, 224
Knupfer, Nicolas, 400 &c.
Kupetzki, Jean, II. 235. R.

L.

Laenen, Jean van der, Peintre de Converſation 388
Lacque. Il faut employer la lacque avec ménagement II. 208
Laer,

Laer, Pierre de Laer, dit le Bamboche, Peintre de Payſages & de Brigandages 379. 419
Laireſſe, Gerard, ſes tableaux, 55. ſon *Traité de la Peinture* recommandé aux jeunes Artiſtes, 61. ſes préceptes au ſujet des demi-teintes II. 175.
Lancret, Nicolas, caractere de ſes tableaux 382 &c.
Langhenjan, Remigius, II. 241
Laocoon, pourquoi il eſt repréſenté ſans ſes habits de grand Prêtre, 222. remarques ſur les proportions de cette ſtatue, II. 44. jugement de Michel-Ange ſur la tête du Laocoon 66
Larmeſſin, Nicolas, II. 237
Laſſman, Pierre, II. 243
Leeuw, Gabriël & Pierre van der, freres, leur caractere dans les Paſtorales 337
Lempereur, Thereſe, a gravé à l'eau forte après du Jardin & autres 330
Leocharès, deſcription de ſon Ganymede 100
Leſſing, ſa Miſe Sara Sampſon 429
Liaiſon, de l'enſemble, 285. de la *liaiſon* des Grouppes, II. 161. règle ſur la marche de la liaiſon des parties au tout 162
Liberi, Pierre, eſt inintelligible dans ſes Allégories, 167. ſon Coloris II. 232
Lieu, l'unité du lieu eſt néceſſaire dans un tableau 158. 166
Ligne de la beauté, quel a été le premier, qui a cru avoir trouvé une ligne de la beauté, 14. R. 246. on n'en ſauroit déterminer une ſeule pour la beauté, *ibid.* II. 48 &c. 290 &c. comment Hogarth la diſtingue de la ligne de la grace 286
Lingelbach, Jean, ſes Chaſſes, 347. ſes Ports de mer & ſes Rades 322. 378 &c. 416
Lippert, Philippe-Daniel, ſes empreintes de Pierres gravées, 114. leur utilité dans les Academies de deſſin 194 &c.
Livres néceſſaires à l'Artiſte & à l'Amateur. Poëmes didactiques ſur la Peinture, 60-61. Livres élémentaires ſur les Arts, 15. 61. 287. livres ſur l'anatomie, 77. R. ſur la doctrine des Unités, 160. ſur la connoiſſance des erreurs des Peintres, 179. ſur la connoiſſance du Coſtume, 183. 184 &c. ſur la

la connoiſſance des traits de la reſſemblance par les Médailles, 188. 190. par les Pierres gravées, 190. 191 &c. ſur l'intelligence des Antiquités, 195. 196 &c. ſur celle de l'hiſtoire de l'Art en particulier, 195. II. 13. 14. & des Vies des Artiſtes en général, 198. R. ſur la liaiſon des Antiquités avec les Belles-Lettres, 200. ſur la connoiſſance des termes de l'Art, 240. ſur l'intelligence des Convenances dans les décorations, 244. R. ſur l'étude de l'Hiſtoire, 299. ſur celle de la fable, 310. ſur l'étude des Proportions, II. 35. ſur l'étude de la Perſpective, II. 25. 27. R. 143. 171. de l'Optique II. 143

Locatelli, Payſagiſte, 368

Lointain. Comment on doit obſerver les gradations des lointains, II. 140. V. *Perſpective aërienne*.

Lomazzo, *Jean-Paul*, ſon traité de la Peinture, II. 27. R. ſon jugement ſur Albert Durer, *ibid.* ſon explication de la règle de Michel-Ange 3

Longhi, *Pietre de*, ſes tableaux de converſation 381

Loth, *Charles*, II. 235. R.

Lucien, fournit des ſujets aux Artiſtes, 313. ſon paſſage concernant le marche-pieds du Jupiter de Phidias n'autoriſe point les négligences réelles de l'Artiſte II. 274 &c.

Ludius, 385

Lumiere, diſtribution de la lumiere, II. 141. 172. placer la lumiere à côté de la lumiere 175

Lumiere & Ombre, l'obſervation de la lumiere & de l'ombre ne remplit qu'une partie du Clair-obſcur II. 142. 143. 147

Lumieres gliſſantes, leur emploi 259

Lys, *Jean von*, 401. R.

Lyſippe, ſon ſentiment ſur l'imitation de la nature, II. 55. Neron fit dorer ſon Alexandre 213

M.

Machine. La Machine du tableau ce que c'eſt 261

Maniere. Difficulté de quitter une maniere qu'on a priſe & de retrouver la nature, II. 254. à quelle condition ce terme eſt pris en bonne part 267

Mantegna, *André*, II. 223

Manyoki, *Adam de*, Peintre de Portraits & bon Coloriſte, II. 199. &c. ſon habileté à bien rendre la

la belle jeuneſſe, 176. ſa diſcrétion dans l'uſage de certaines couleurs 198. &c.
Marcenay, Antoine de Ghuy de, heureux imitateur de Rembrant avec la pointe, 188. II. 254. ſa deſcription d'un de ſes tableaux 337
Marſy, l'Abbé de, ſon Poëme de la Peinture 61
Matin. Deſcription du matin II. 139
Mauger, Jean, célèbre Médailleur II. 275
Mauperché, Henri, Payſagiſte 330
Mayer, le Profeſſeur, ſon calcul de la variation des couleurs II. 199
Mazzuoli, François, dit le Parmeſan, 390. exemples de *Pentimenti* dans ſes deſſins 413
Mécanique. Néceſſité de réunir le mécanique avec le poëtique dans le premier plan du tableau 154
Méduſe, la tête de Méduſe eſt d'une grande beauté dans quelques Antiques 118
Meer, Jean van der, caractere de ſes Paſtorales 335
Mellan, Claude, ſes ſtatues gravées, II. 86. &c. ſa maniere 254
Mengs, Antoine-Raphaël, Portrait de ſa main, 224. &c. ſon expreſſion ſublime dans les ſujets ſacrés, 300. &c. ſa copie de l'école d'Athènes de Raphaël & ſon tableau de l'Aſcenſion de Jeſus-Chriſt II. 298
Mérigi, Michel-Ange, dit de Caravage, 389. d'où vient que quelques uns de ſes tableaux ont pouſſé au noir II. 207
Metzu, Gabriel, excellent Peintre de Converſation 399. &c.
Meulen, François-Antoine van der, habile Peintre de Batailles 420. II. 167
Meyer, Felix, Payſagiſte 366
Meyering, Albert, Payſagiſte 365
Michau, ou Michault, Théobald 380. II. 168
Michel-Ange, v. *Buonarota*.
Michel-Ange de Caravage, v. *Merigi*.
Mieris, François, caractere de ſes tableaux, 405. &c. trait de gratitude de ce Peintre 434. &c.
Mieris, Guillaume, Peintre de Converſation 410
Miel, Jean, Peintre de Chaſſes 347
Milet, François, caractere de ſes Payſages 362
Milet, Jean, caractere de ſes Payſages 363

Miroir. Utilité du Miroir, dans la Peinture, II. 57. 220. 262
Modele. Le modele académique doit être posé d'après l'attitude des belles Antiques 89
Modes. S'il faut suivre ou s'écarter de la mode dans les Portraits 224 &c.
Mœurs. Influence des mœurs sur les ouvrages de l'art 124
Moine, François le, son Apothéose d'Hercule 452
Molyn, Pierre, le vieux II. 274
Molyn, Pierre, le jeune dit *Tempesta,* Peintre d'Animaux & de Paysages 337. 368
Monpré, Jodocus de, Paysagiste 365
Montaigne, ses réflexions sur la savante ignorance II. 206
Montre-Hanches, nom qu'on donnoient à de jeunes Lacédemoniennes 76
Moor, Charles de, 406
Moucheron, Frederic, Paysagiste 365
Moucheron, Isaac, Paysagiste 372
Mouvement. Le mouvement répand de la grace sur une figure, 16. Principe du mouvement 84
Moyreau, Jean, Graveur II. 152
Mutien, Jerôme, ses Paysages 375
Muller, morceau d'un de ses Poëmes II. 252
Muscles, leur fonction, II. 75. &c. comment on doit les rendre 78. &c.
Mylius, trait de reconnoissance de ce jeune Artiste 437
Mycon, Peintre d'Athénes 43
Myron, plus goûté en quelques parties que Polyclete, 101. ce que les Anciens ont relevé en lui *ibid.*

N.

Naïf. Le naïf est lié avec la noble simplicité, 20. est l'ame des tableaux de Conversation 389
Natoire, Charles, jugement sur un de ses tableaux d'après les règles de la composition 277 &c.
Nattier, Jean-Baptiste, 395
Nature. Dans l'enfance des Arts la nature commune étoit le premier modele de ses imitateurs, 41. le choix de la belle nature, combiné avec l'antique, 29. 63. si la belle nature est épuisée pour l'Artiste, 71. elle doit guider le Peintre pour le coloris, 84. II. 135. 137. elle est la créatrice de la règle que

que ſuit l'Artiſte, 234. le don de la voir eſt équivoque chez pluſieurs, 137. comment il faut l'étudier relativement au coloris, 234. 237. Ce que les Critiques entendent par la nature en repos & la nature en mouvement II. 95.

Neef, Peter, bon Peintre de Perſpectives 266

Neer, Art van der, caractere de ſes Payſages 377

Neer, Eglon van der, caractere de ſes Payſages, 372. & de ſes tableaux de Converſation 409

Négligences. Examen des négligences réelles & apparentes, II. 269. &c. ce qu'on entend par d'heureuſes négligences 271. 280

Nek, Jean van, 399 &c.

Netſcher, Caſpar, Caractere de ſes tableaux, 396. deſcription d'un tableau de ce Maître 397

Nicias, Peintre d'Athènes, embelliſſoit les ſtatues de Praxitéle II. 265

Nieuland, Guillaume, a pris le goût de Paul Bril dans le Payſage 356

Niphus, Auguſtin, ſa deſcription de la beauté de Jeanne d'Arragon 68 &c.

Nobleſſe, abus de ce mot dans la Peinture 132

Nogari, Joſeph, bon Coloriſte, II. 201. jugement ſur deux de ſes tableaux 239. R.

O.

Objet. L'unité d'objet eſt liée à l'unité d'action 152

Objets. Les objets de la Peinture doivent nous être préſentés du côté le plus agréable 134

Oeſer, Frederic, 188. 258. deſcription d'un de ſes tableaux II. 342. R.

Ombre incidente. Ce qu'on entend par-là II. 192

Ombres. Ce qu'on entend par les Ombres, II. 140. les ombres ne ſe trouvent point ſans le concours de quelques reflets *ibid.*

Oppoſitions. Les oppoſitions des corps opaques ſervent à interrompre la lumiere du tableau II 147

Or. En quel tems l'or a été introduit dans la Peinture, II. 211. Comment Néron a gâté une ſtatue en la faiſant dorer, 213. comment Coſimo Roſelli charmoit les yeux des ignorants par l'or qu'il faiſoit briller dans ſes compoſitions 215

Ordonnance. Une des parties de la compoſition, 140. influence de l'enthouſiaſme dans l'ordonnance, 144. en quoi conſiſte l'Art de bien ordonner

ordonner les objets, 231. Ordonnance ſuivant l'Analyſe de la beauté de Hogarth, II. 306. v. *Diſpoſition.*

Orient, Joſeph, Caractere de ſes Payſages 370

Oſſenbeek, Joſt van, Caractere de ſes tableaux d'Animaux 336

Oſtade, Adrien von, habile dans le clair-obſcur II. 177. R.

Ovide, riche en images 34

P.

Pagani, Paul, ſa Madeleine pénitente 250

Palamedes, Antoine, Peintre de Converſation 388

Panini, Jean-Paul, Peintre d'Architecture 417

Parmeſan. v. *Mazzuoli.*

Parent, cherche à déterminer une ligne de la beauté 13. II. 50

Parrhaſius, la délicateſſe de ſes contours, II. 57. &c. ſous quels principes de l'expreſſion ſon rideau peint pouvoit faire illuſion à l'œil 250

Parties. Emploi alternatif des parties larges & unies 280. &c.

Paſſions. De l'expreſſion des paſſions, II. 103. &c. ce qu'il y faut obſerver, 105. leur véhémence dans les ſujets élevés ne doit pas dégrader l'ame, 114. l'Artiſte qui veut rendre l'expreſſion doit s'identifier avec la nation qu'il repréſente, *ibid.* mélange des paſſions, 117. juſqu'à quel point le coloris y contribue 133

Paſtorales. Ordonnance de ce genre de tableaux 334 &c.

Pater, Jean Baptiſte, caractere de ſes tableaux, 382

Pavona, François 258

Payſages, comparés aux Idylles & aux Poëmes champêtres, 35. choix de la belle nature dans les Payſages, 37. &c. le Payſage conſidéré comme un objet d'invention & d'ordonnance, 318. peut charmer notre imagination par le grand, l'extraordinaire, & le beau, 319. doit être conſidéré ſuivant ſa perfection dans la comparaiſon avec les autres genres de Peinture, 321. diverſité de ſes ornements, 322. ſon ordonnance, 323. ſa perſpective, 326. ſes ciels, 327. pourquoi le payſage a fait des progrès ſi lents, 330. rapport du Payſage aux figures, 331. ſubordination dans les parties, 332. exemples de Payſages bouchés, 332.

332. 364. Chutes d'eau 333. Paſtorales, 334. cas où le Payſage eſt ſubordonné à l'Hiſtoire, 341. diviſion du Payſage en ſtyle héroïque & en ſtyle champêtre, 343. ſi la nature d'un beau choix doit être rangée dans le premier genre *ibid.*

Peintres, il y a des Peintres qui ne produiſent rien & qui décrient les productions des autres, 57. &c. Morale du Peintre, 124. il ne doit pas paſſer un jour ſans tracer quelque trait, 201. il doit conſulter quelques Savants de ſes amis & s'inſtruire lui-même, ſans négliger ſon art, 180. 190. 317. Peintres d'Hiſtoire, 258. Peintres d'Architecture, 417. Peintres de Fruits & de Fleurs, II. 153. Peintres de Converſation, 382. &c. Peintres de Paſtorales, 332. Peintres d'Inſectes, 110. Peintres de Payſages, 369 &c. Peintres d'Animaux, II. 250. R. 272

Peinture. Ce que c'eſt que la Peinture, 135. &c. ſes objets 138 &c.

Percellis, Jean, grand Peintre de Marines, 377. a peint en concurrence avec deux autres Payſagiſtes II. 224

Perrier, François, le recueil de ſes antiques recommandé aux jeunes gens 96. R.

Perſpective. Le Peintre ne doit pas négliger la Perſpective dans l'invention pittoreſque, 152. 158. en manquant à la perſpective on porte atteinte à l'unité de lieu, 166. ce qu'on explique par les règles de la perſpective, 170. &c. Livres élémentaires de la perſpective, II. 24. &c. R. 171. ce que c'eſt que la Perſpective aërienne 169 &c.

Perugin, Pieter, un peu dur dans les contours, II. 62. ſon aventure avec Coſimo Roſelli, 215. ſon mérite comme Deſſinateur 223

Phidias, ſa ſtatue de Minerve, 268. R. II. 45. a reconnu la grandeur d'un lion par l'ongle, 30. paſſage de Lucien ſur le marche-pied de ſon Jupiter 274 &c.

Philoſtrate, Rheteur; ſa deſcription d'un tableau repréſentant Mercure, 156 &c.

Pellegrini, Antoine, tableaux de ce Peintre au château de Rensberg, près de Duſſeldorf 420

Perrault,

Perrault, Charles, ſon ſentiment ſur les Unités 156. 170. R.
Piazzetta, Jean Baptiſte, tête de St. Pierre de ce Peintre M. 118
Pierre, Jean-Baptiſte-Marie, ſon Ganymede, 100. R. d'autres ouvrages de lui 133. 391
Piles, Roger de, ſes préceptes recommandés, 60. ſon explication d'un paſſage de Pline ſur les quatre couleurs des Anciens II. 205
Pinas, Jacques II. 243
Pinas, Jean, a précédé Rembrant dans l'entente du clair-obſcur II. 243
Pippi, Jule, dit *Jules-Romain*, ſa repréſentation de Polyphême, 155. ſon morceau de David & de Goliath, 316. autres Peintures de ce Maître II. 130 &c.
Piraneſe, Jean Baptiſte, Peintre de Perſpectives 187
Plazer, Jean-George, a peint des tableaux de Converſation, 389. & des morceaux d'hiſtoire en petit 427
Pline le Naturaliſte. Utilité d'une bonne traduction des livres de Pline qui traitent des beaux-arts, 313. ſon jugement de la Peinture, 431. & des contours de Parrhaſius, II. 58. éclairciſſement des termes de *Tons* & d' *Armogen* employés par Pline, 178 &c. & ſur les quatre Couleurs des Anciens 201. 213.
Poelembourg, Corneille, eſt agréable dans ſes Payſages & dans ſes bains de Nymphes, 354. &c. 402. ſon école 411
Poëſie. Les ſujets de la Poëſie comparés aux ſujets de la Peinture 30 &c.
— la Poëſie du ſtyle comparée à l'expreſſion de la Peinture II. 245
Poli. Ce n'eſt pas au poli qu'il faut borner le goût du travail dans les ſtatues II. 264
Polidore de Caravage, ſa Peinture en Clair-obſcur II. 212
Polyclete de Sycione, Auteur de la fameuſe ſtatue nommée la *Règle*, 65. &c. a écrit ſur les Arts, II. 30. s'il eſt vraiſemblable qu'il ait ſuivi ſa règle dans toutes les circonſtances 34
Polygnote de Thaſos 43
Pontius, Paul, habile Graveur par-rapport à l'entente du Clair-obſcur II. 145
Portrait, obſervation à faire dans l'ordonnance des Portraits, 25.

261. de l'ajuſtement dans de certains Portraits 395
Poorter, Guillaume de, deſcription d'un de ſes tableaux 276
Pooſt, François, a peint des contrées des Jndes, 187
Potter, Paul, caractere de ſes Paſtorales 335
Poudreux. Les objets offerts ſous un aſpect poudreux plaiſent davantage II. 60
Pouſſin, Nicolas le, d'où vient, qu'ayant copié le Titien, il n'a pas atteint ce Maître dans le coloris, 84. ſon tableau de la Manne, 89. R. ſon idée du coſtume, 185. grand obſervateur du coſtume, 188. caractere de ſes tableaux d'Hiſtoire, 261. & de ſes Payſages, 318. 346. &c. ſoin qu'il prenoit des devants de ſes tableaux, II. 278. ſa répouſe à Vigneul de Marville 280
— *Gaſpre*, v. *Dughet*.
Pozzo, André, Auteur d'un bon traité de la Perſpective II. 24. R.
Praxitele 71. II. 265.
Preiſsler, Jean Daniel, Auteur d'une Methode de Deſſin, ſuit Albert D'urer pour les Proportions II. 41
— *Martin*, ſon Ganymede d'après Pierre 100. R.
Proportions. Les François mettent une différence entre proportion & ſymétrie 240
Pujet, Pierre, ſon Andromede 112
Pulcher, détermine la grandeur d'un Géant d'après la groſſeur de ſa dent II. 31
Pynacre, Adam, caractere de ſon Payſage 348 &c.

Q.

Querfurt, Auguſt, Peintre de Batailles 53
Queſnoy, François du, dit *Fiamingo*, ou *Flamand* 19. 87. 91. II. 65
Quintilien. Son ſentiment ſur l'imitation 100

R.

Raphaël, V. *Saucio*.
Reflets. De quelle maniere quelques grands Maîtres ſe ſont ſervis des reflets, II. 152 &c. on les rend par les demi-teintes, 172. 196. effet du reflet de l'azur du ciel, 177 &c. ſans les reflets les ombres ſeroient trop obſcures, 183 &c. ſi les reflets ſont plus piquants à un jour général ou à un jour particulier, 187. le reflet, comme une lumiere affoiblie, doit être ſubordonné à la lumiere

miere primitive, 196. les reflets apperçus dans la nature conduiſent au mélange des couleurs 197

Règles, les règles de l'Art ont été puiſées dans des modeles originaux, 42. &c. ſi elles peuvent fixer toutes les beautés d'un ouvrage, 46. on ne doit pas s'en tenir aux règles ſeules, 47. il faut combiner la connoiſſance des règles avec le goût *ibid.*

Rehauts, néceſſité des rehauts, II. 180. 263. les rehauts décelent le grand Maître même dans les acceſſoires 27

Reiner, Guillaume, Peintre d'Hiſtoire, qui a auſſi peint des Animaux dans le goût de Pierre van Boemen 337

Rembrant, Paulvan Ryn, comment ou doit l'imiter, 99 &c. 223. R. ne s'eſt point aſſervi à l'obſervation du Coſtume, 218. ſes oppoſitions dans ſa maniere d'éclairer les tableaux, II. 152. ſa méthode pour trouver des reflets 243 &c.

Reni, Guido, dit le Guide, ſes contours ſont moëlleux, II. 72. ſa tête de St. François, *ibid.* ſon tableau de l'enlevement d'Helene, 114. d'autres tableaux de lui, 122. 127. ſon faire 229

Repentir, ce qu'on entend par là dans les deſſins 413

Repos. Le repos eſt néceſſaire dans un tableau 285. l'ombre prolongée deſſine le repos, II. 139. emploi des accidents pour les repos 164

Repos. Ce qu'on entend par les repos en Peinture 263

Ricci, Marco, caractere de ſes Payſages 373

Ricci, Sebaſtien, 184

Richardſon. Jugement de Richardſon le pere ſur les plaiſir que certains Amateurs trouvent à conſidérer des tableaux médiocres, II. 243. R. ſa diſtinction dans le faire des Artiſtes 251

Robuſti, Jacques, dit le Tintoret, caractere de ſa Peinture II. 227 &c.

Rode, Bernard, ſes Maſcarons d'après Schlüter 28 R.

Romeyn, Guillaume, caractere de ſes Paſtorales 335

Roos, Henri, caracteres de ſes Paſtorales 339

Roos, Philippe, dit *de Tivoli*, 338

Roſa, Salvator, ſon ſentiment ſur la repréſentation

tion des êtres incorporels, 139. R. ornement de ſes Payſages, 349. dans quelle contrée il choiſiſſoit les modeles de ſes chutes d'eau 375

Roſalba, v. *Carriera*.

Roſelli, Coſimo, peignoit avec de l'or, II. 215. ſon caractere 222

Rotari, Pierre, Comte de, II. 118

Rotenhammer, Jean, a orné de figures quelques Payſages de Breughel 358

Rubens; Pierre-Paul, examen de la fable d'un de ſes tableaux, 149. jugement ſur quelques tableaux de ſa main, 113. 115. 266. adopte tantôt la maniere concave tantôt la maniere convexe dans l'Ordonnance de ſes objets, 269. exemples de quelques uns de ſes tableaux par rapport aux dégrés de l'Ordonnance, 279. & R. ſes Payſages, 269. 349. 351. a fait faire par d'autres Peintres le Payſage de quelques uns de ſes tableaux, 358. uſage qu'il a fait de l'Allégorie, 449. ſa force dans l'expreſſion des paſſions, II. 125. parti qu'il a tiré des reflets, 187. 194. ſe ſervoit de fonds blancs 231

Ruiſdael, Jacques, ſes chutes d'eau 333. R. 374

Ruiſdael, Salomon, caractere de ſes Payſages 374. R.

Rupture des Couleurs, II. 169-172

Ruthard, Charles, Peintre de Chaſſes II. 250

Ruytſch, Rachel, a peint ſupérieurement bien des fleurs & des fruits 110

Ryſbraek, Pierre, caractere de ſes Payſages 364 &c.

S.

Sachtleeven, Herman, a peint des vues du Rhein 366

Saint-Mard, Remond de, 12. 14. 176. 235

Sancio, Raphaël, un de ſes tableaux jugés par Addiſſon, 33. R. a peint d'après ſon idéal, 83. ſa maniere de procéder eſt un modele à ſuivre pour l'Artiſte, 84. eſt auſſi un heureux Imitateur, 97. comment il faut l'imiter, 98. a introduit le Nil perſonnifié dans ſon tableau de la Fuite en Egypte, 450. tableau de lui, II. 129. attaqué par Hogarth 301 &c.

Sandrart, Joachim von, ſes réflexions ſur la pratique de l'Artiſte, 57. ſon Hiſtoire des Peintres 197 &c.

Santerre,

Santerre, Jean-Baptiſte, s'il a peint avec cinq couleurs II. 201
Savery, Roland, caractere de ſes Payſages 186. 358
Schalken, Godefroi, fameux par ſes ſujets de nuit, 406 &c. ſon école 408
Schellink, Guillaume, Peintre de Marines 322. 378
Schlegel, Jean-Adolph, déſaprouve l'excès de la délicateſſe dans les Beaux-Arts, 106 &c. a refuté le Principe de l'imitation de M. l'Abbé le Batteux, 137. R. établit qu'une ſentence ne doit pas être ſubſtituée à un ſentiment 475
Schlegel, Jean Elie, ſes Réflexions ſur la Tragédie bourgeoiſe 429
Schlichten, Nicolas van der, 412. II. 285
Schoubroek, Pierre, exagere dans ſon Payſage les richeſſes de la Compoſition 360
Schütz, Chretien-George, Payſagiſte 367
Schutt, Corneille, ſon triomphe de Flore II. 240
Schwartz, Chriſtophe, bonne ordonnance dans ſes tableaux II. 62
Seghers, Gerard, ſa force dans l'expreſſion des Paſſions II. 125. 240
Shakeſpear, ſon Macbeth, II. 115. jugement de Hogarth ſur la deſcription que fait ce Poëte des charmes de Cléopâtre 307 &c.
Simplicité. Ce que c'eſt que la noble ſimplicité 20 &c.
Slingelandt, Pierre, caractere de ſes tableaux 405
Snyders, François, Peintre d'Animaux 108. II. 250. R. 272
Soir. Deſcription du ſoir II. 140
Souverains. Les Artiſtes manquent ſouvent à la convenance de leurs ajuſtements, 215 &c. quelle couleur on a coutume de donner à leurs vêtements 215
Sparte. Par qui les Arts étoient exercés à Sparte 76
Spranger, Barthelmy, II. 26. 80. 81. R.
Statues. Comment il faut étudier les ſtatues 86 &c. II. 12 &c.
Steen, Jean, caractere de ſes tableaux, 392. le naïf y règne, &c. 430
Steenwyk, Henri van, excellent Peintre de Perſpective 220. 266
Stork, Abraham, ce qu'il a peint 378
Strudel, Pierre, ſon Coloris II. 236

Sueur, Euſtache le, 55. II. 103
Sulzer. Dans ſa *Théorie univerſelle* des Beaux-Arts, il attribue aux Arts, ramenés à leur principe, le pouvoir de rendre les devoirs agréables à l'homme, 294. ſon Traité de la Beauté de la Nature 35
Swanevelt, Herman, bon Deſſinateur, 321. caractere de ſes Payſages 361
Symétrie. Les François s'écartent de la ſignification que ce mot avoit chez les Anciens 16. 240 &c.

T.

Tableau, deſcription d'un tableau parfait d'après les premiers principes 94 &c.
Tamm, François-Werner, jugement ſur un de ſes tableaux de fruits 163
Teinte. Signification & origine de ce mot II. 170
Tempeſta, v. *Molyn*.
Teniers, David, caractere de ſes ſcenes champêtres, 352. 380. 388. ne ſe ſervoit point de fortes oppoſitions dans ſon Clair-obſcur II. 152
Ten Kate, Lambert Hermanſon, jugement qu'en porte Hogarth II. 308
Terbourg, Gerard, ſes tableaux de Converſation 388. 396. 398 &c.
Termes 181
Terreur. Pourquoi les objets qui excitent la terreur dans la nature, ſont agréables dans l'imitation 109
Teſtelin, Henri, ſon ouvrage ſur la Peinture II. 59
Théâtre. L'Artiſte trouve dans les Pieces de Théâtre une excellente école pour l'expreſſion des geſtes & des paſſions II. 115
Thébains. Loi des Thébains, concernant les Peintres & les Sculpteurs 301. II. 300.
Thiele, Alexandre, Payſagiſte 367 &c.
Thoman von Hagelſtein, deſcription d'un de ſes tableaux 353
Thurneiſer, Jean-Jacques, a gravé dans le goût de Mellan II. 254
Tilbourg, Gilles, a peint des ſujets champêtres 384
Timantes, de Sycione, ſon tableau du Cyclope endormi, 155. celui de ſon Iphigénie, cité comme un modele pour les gradations des paſſions & pour l'intérêt 156. II. 104 &c.
Tintoret. v. *Robuſti*.
Titien Vecelli da Cadore, notre devancier dans la couleur, 84. ſes Portraits comparés à ceux de

de van Dyk pour les carnations, 102. ſa Règle de la grappe de raiſin pour les grouppes & pour la maniere de les éclairer, 249. II. 154. 155. ſon Payſage, I. 349. 375. ſon caractere II. 220 &c. 227 &c.
Ton de dégradation. Ce qu'on appelle ainſi, 283. d'où il réſulte 286
Torſe. Le Torſe du Belvedere II. 66
Treviſani, françois, Evêque de Verone, ſon Explication des Buſtes antiques par les Médailles 189
Trooſt, Corneille, ſes ſujets de Nuit 411
Trublet, ſon ſentiment ſur le bon & le beau, 14. & ſur la néceſſité de la variété pour la beauté de l'enſemble II. 296
Tſtramover, Peintre de fruits & de volailles, ſa maniere d'éclairer II. 157
Turnbull, ſon explication du *Tonos* des Grecs II. 179

U.

Uden, Lucas van, deſcription d'un de ſes Payſages, 347. a étudié la nature, 352. a gravé à l'eau forte quelque Payſages de Rubens, & a fait le Payſage dans quelques tableaux de ce Maître 269. 358
Uniformité. Il ne faut pas confondre l'uniformité avec l'unité 9. R.
Unité. L'unité de l'enſemble eſt la baſe de l'Artiſte 9. 272
Unités. Examen des unités d'après l'invention poëtique & d'après l'invention pittoreſque, 152. cauſes & diviſions des Unités 159

V.

Vadder, Louis de, caractere de ſon Payſage 352
Valentin, Moïſe le, ſes tableaux de Converſation 389
Variété. La variété en harmonie avec l'unité eſt l'eſſence de la beauté auſſi bien que de la perfection, 8. exige la ſubordinaton, 9. les rapports extraordinaires de variété font naître l'admiration, *ibid.* la variété des ouvrages de l'art eſt une nouvelle ſource de plaiſirs 101
Vecelli, v. le Titien.
Vecchia, Pierre, ſes tableaux ont pouſſé au noir II. 141
Velde, Adrien van den, Caractere de ſes Paſtorales, 334. ſa maniere d'éclairer le Payſage II. 165
Velde, Jean van den, a placé le point de vue de ſon Payſage plus bas que ſes devanciers 357
Velde, Guillaume, le jeune, excellent Peintre de Marines, ſurtout des calmes 377
Venus,

Venus, La tête de Venus trouvée moins parfaite que le corps II. 65
Verkolié, Nicolas, ſes ſujets de nuit, 411. ſa Suſane II. 284
Vernet, Joſeph, caractere de ſes tableaux, 379. deſcription de ſa Tempête, II. 92
Veroneſe, Paul, v. Cagliari.
Vertangen, Daniel, a peint dans le goût de Poelemburg 411
Vinci, Leonard de, ſes réflexions ſur les geſtes & les mouvements des figures, II. 86 &c. jugement qu'en porte Hogarth 315
Vinkenbooms, David, caractere de ſes Payſages, 355. 356. ſes ſujets de Converſation 386
Virgile, deſcriptions pittoreſques de ce Peintre 34
Vlieger, Simon de, Peintre de Marines 378
Voys, Ary de, Peintre de ſujets de converſation 402
Vorſterman, Lucas, excellent Graveur & grand obſervateur du clair-obſcur II. 145
Vouet, Simon, ſon exactitude dans les reflets II. 237
Vrai. Le vrai dans la Peinture eſt diviſé en vrai idéal, en vrai ſimple, en vrai compoſé ou parfait 85. 86
Vraiſemblable, le vraiſemblable mécanique & poëtique, 172. la fiction peut ſouvent être plus vraiſemblable que la vérité, 174 &c. pourquoi la vraiſemblance mécanique n'eſt point ſujete à varier comme la vraiſemblance poëtique 182
Vue. Moyen de limiter la vue 274. expliqué par un Payſage de Dieterich 275

W.

Watelet, Claude-Henri, Auteur du Poëme de l'Art de peindre, 61. critiqué par rapport à ſa diviſion en Invention pittoreſque & en Invention poëtique, 146. R. ſon ſentiment ſur les Grouppes pyramidaux 252
Waterloo, Antoine, quelles contrées lui ont fourni ſes Payſages 352. 359
Watteau, Antoine, caractere de ſes tableaux, 382 &c.
Weninx, jean, dit le jeune, Peintre de Chaſſes & de Payſages 267. R. II. 250
Weeninx, Jean Baptiſt, dit *le vieux*, a peint des Marines 322. 378
Werf, Adrien van der, caractere de ſes tableaux, 408. 409. II. 189. jugement de ſon tableau de Diane & de Caliſto, 190. quel

quel artifice il employoit pour polir ſes tableaux, II. 263 R.
Wieringen, Corneille, Payſagiſte 357
Wildens, Jean, a fait ſouvent le Payſage dans les tableaux de Rubens 358. II. 272
Wille, Jean-George, a gravé d'après Netſcher & d'après les Flamands du plus beau fini, 400. 431. ſa deſcription de deux buſtes de Mengs, 448. ſa Lettre à M. Fueſsli ſur les vieux Maîtres allemands. II. 24. jugement ſur ſes Gravures, particulierement ſur ſa Cléopâtre d'après Netſcher 255 &c.
Winkelmann. Sa conjecture ſur Praxitele, 71. ſa deſcription des Pierres gravées du Cabinet du Baron de Stoſch, 119. ſes Réflexions ſur l'imitation des Ouvrages grecs dans la Peinture & la Sculpture, & ſon Hiſtoire de l'Art, 195. comment il a trouvé repréſentées les Furies ſur des Pierres anciennes, 208. ſa deſcription de la Stratonice de Laireſſe, 448. ſa critique du plafond de le Moine, 452 compare Tydée du Cabinet de Stoſch au deſſin de Michel-Ange II. 70
Wolf, ſentiment de ce Géometre ſur le plaiſir que nous trouvons dans l'Eurythmie 238. II. 286
Wouwermans, Philippe, ſes Chaſſes de ſes Pêches 347. 379. 419. ſes Ecuries citées comme des exemples d'un bon ton de lumiere II. 150
Wyk, Thomas, ſes Marines 322. 378. 416.
Wynants, Jean, Payſagiſte 337. rendoit bien les montagnes ſabloneuſes, 363. ſa maniere d'éclairer les objets II. 166.

Z.

Zacharie, ſes quatre Parties du jour 352. II. 138
Zeeman, Regnier, Peintre & Graveur de Marines 377
Zeuxis, a choiſi les plus belles parties de pluſieurs femmes, pour faire ſon Helene, 65 &c. a profité des découvertes d'Apollodore pour le Coloris 75
Zingg, Adrien, a gravé avec beaucoup d'intelligence deux Payſages d'après Brandt le fils, & un d'après Ioſeph Orient 328. 370. R.
Zorg, Henri-Martin, Peintre de Marines 378
Zuccarelli, Francois, Payſagiſte 368
Zyl, Gerard van, Peintre de Converſations 396

Errata

Errata pour le Tome I.

Dans l'Avertiſſement au lieu de Moſès Mendelſohn liſez: Frederic Nicolaï.

Page 5. ligne 17. ſitue, liſez: ſitué.
— 39. ligne 15. tableu, liſez: tableau.
— 87. ligne 15 & 21. *Cephiſiodore*, liſez: *Cephiſodore.*
— 176. lig. 4. ſévere, liſez: féveres.
— 180. lig. 16. doutes: liſez: doctes.
— 198. lig. 9. de la Remarque *o.* conſultez Houbraken qui a été continué par van Mander, liſez: conſultez Houbraken qui a continué van Mander.
— 212. l'avant derniere ligne, Des Gres, liſez: Des Grecs.
— 150. lig. 2. raiſon, liſez: raiſin.
— 267. lig. 6. de la remarque *q.* *Jean-Baptiſte Weninx*, liſez: *Jean Weninx.*
— 280. lig. 4. de la remarque *e.* les maſques de l'Hôtel des Invalides, liſez: les maſques de l'Arſenal.
— 329. lig. 11. bouſſailles, liſez: brouſſailles.
— 364. lig. 18. ne trouve-on, liſez: ne trouve-t-on.
— 371. lig. 24. plaine, liſez: pleine.
— 380. lig. 5. *Brouwer*, liſez: *Broer.*
— 410. lig. 12. cherche, liſez: cherché.

Pour le Tome II.

Page 23. ligne 4. paroiſſoit, liſez: paroiſſent.
— 68. lig. 14. ou, liſez: on.
— 78. lig. 3. *Qu'eſt que*, liſez: *qu'eſt-ce que.*
— 104. lig. 17. ouvertetement, liſez: ouvertement.
— 113. lig. 9. une fort raiſon plauſible, liſez: une raiſon fort plauſible.
— 157. lig. 8. le même, liſez: la même.
— 223. lig. 9. *Montegna*, liſez: *Mantegna.*
— 224. lig. 7. *Kipberghen*, liſez: *Knipberghen.*
— *Ibid.* lig. 17. hameux, liſez: hameaux.
— 228. lig. 5. précipation, liſez: précipitation.
— 230. lig. 18. déplacé, liſez: déplacée.
— 299. lig. 2. de la remarque, de la Réſurrection, liſez: de l'Aſcenſion.

M 2 HAG
Vol. 2
503361 51
RBS